

مؤسسة جازة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري



دورة

العدواني

أبحاث

الندوة

ووقائعها



أ. فـسـاروق شـوشـة  
د. فـسـايز الدايدة  
د. مـحـمـد حـسـن عـبـدالله  
د. مـحـمـد لطفـي الـيـوسـفـي  
د. مـرسل العـجـمـي  
د. مـعـسـجـب الزهـراني

د. جـابـر عـصـفـور  
د. سـعـد الـبـازعـي  
د. عـبـدالله المـعـيـقل  
د. عـبـدالله المـهـنا  
د. علوي الـهـاشـمـي  
د. علي عـشـشـري زـايد

0172130



Bibliotheca Alexandrina









مؤسسة جائزة محمد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري



دورة

العدواني

أبحاث

الندوة

ووقائعها



أ. فاروق شوشة  
د. فوزي الداية  
د. محمد حسن عبدالله  
د. محمد لطفي اليوسفي  
د. مرسل العجمي  
د. معجب الزهراني

د. جابر عصفور  
د. سعد البازعي  
د. عبدالله المعقل  
د. عبدالله المهنا  
د. علوي الهاشمي  
د. علي مشعري زايد

أشرف على طباعة هذا الكتاب وراجعته أمين عام  
مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري  
ومعاونوه

تصميم الغلاف والإخراج الداخلي: محمد العلي

الطباعة والتنفيذ: أحمد متولي



مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

تلفون: 2430514 فاكس: 2455039 (00965)

1 9 9 8

## تصديير..

يطيب لي أن أقدم هذا الكتاب وهو الثالث من نوعه الذي تصدره مؤسستنا ويحوي وقائع ندوة «الشعر والتنوير» المصاحبة للدورة الخامسة دورة (أحمد مشاري العدوانى) التي عقدت في ابوظبي في الفترة من ٢٨ - ٣١ أكتوبر ١٩٩٦.

وقد سبقه كتاب وقائع ندوة دورة (أبولقاسم الشابي) التي عقدت في فاس من ١٠-١٢ أكتوبر من عام ١٩٩٤ والاسبق كتاب وقائع ندوة دورة (البارودي) التي عقدت في مصر في ديسمبر عام ١٩٩٢.

إن هذا الكتاب إنجاز علمي كبير قدمه نخبة من الأساتذة المتخصصين بالشعر العربي وقضاياها وناقشه عدد كبير من النقاد وأصحاب الرأي في ذات الاختصاص، وستجد أن الحوار في مثل هذه القضايا يكشف نقاط الالتقاء ونقاط الخلاف... ومن كل ذلك نزداد معرفة وإدراكاً لكثير مما يثار في الشعر العربي وحوله.

ولئن كانت هذه الندوة مثل غيرها قد شهدت حواراً ساخناً تقاطعت فيه الكلمات الحادة أحياناً فإن المؤسسة جرياً على عادتها قد عمدت إلى الإبقاء على كل شيء، احتراماً منها لحرية الكلمة التي نراها حقاً لكل إنسان ولاسيما المبدع والمثقف.

عزيزى القارئ...

إن هذا الكتاب حصيلة جهود كبيرة تضافرت لكي تقدمه لك بهذه الصورة. فشكراً لكل من أسهم فيه وأخص بالشكر الأستاذ عدنان الجابر الذي أشرف على إعداده

للطبع ... وقبل أن أنهي هذا التصدير أود الإشارة إلى أن مصطلح التنوير الذي أخذ من وقت الندوة الكثير لم يكن يعني لدى المؤسسة سوى النهضة والعصرية في مفهومها الصحيح التي تؤكد على التمسك بالثوابت الأساسية وفي مقدمتها المقومات الدينية والقومية لأممتنا.

ولقد سعينا دائماً - وهذا مثبت في أقوالنا وأعمالنا - إلى أن يأخذ الشعر العربي مكانه اللائق به وأن يعود الشاعر العربي في مقدمة الركب بشيراً للتقدم والنهضة والاعتزاز بالذات أو نقدها من أجل الأفضل حين يكون ذلك لازماً.

وختاماً فأنني أشكر للجميع مشاركتهم وأقدر للجميع أراهم وأفكارهم ، التي قد لا تتطابق مع توجهات المؤسسة أو رأي القائمين عليها لكنها تبقى موضع الاحترام.

والحمد لله أولاً وآخراً....

عبد العزيز سعود البابطين

الكويت يونية ١٩٩٨

## معلومات

أهداف ندوات المؤسسة بشكل عام،

- الإسهام في المساعي المبذولة لإثراء حركة الإبداع العربي في مجال الشعر ونقده.
- التنبيه إلى أهمية رواد الحركة الشعرية العربية بالقاء الضوء على إنجازاتهم وإضافاتهم.
- خلق فرص للقاء بين المهتمين بقضايا الشعر العربي.
- إثارة اهتمام وسائل الإعلام والمبدعين الشباب بقضايا الإبداع في مجال الشعر ونقده.

فريق العمل التنفيذي للندوة،

- |                               |   |
|-------------------------------|---|
| ١ - الأستاذ عبدالعزيز السريـع | الأمين العام - رئيس اللجنة (مدير عام الندوة). |
| ٢ - الأستاذ تحسين بدير        | سكرتير عام الندوة                             |
| ٣ - الأستاذ صالح الغريب       | مدير تحرير النشرة اليومية                     |
| ٤ - الدكتور أيمن ميدان        | سكرتارية الندوة                               |
| ٥ - الأستاذ عادل لبيب         | سكرتارية الندوة                               |
| ٦ - الأستاذ جمال البيلي       | سكرتارية الندوة                               |
| ٧ - الأستاذ قاسم الحميدي      | سكرتارية الندوة                               |

\*\*\*\*\*

#### أحمد مشاري العدواني في سطور

- ولد في حي القبلة بمدينة الكويت عام ١٩٢٣ وتوفي عام ١٩٩٠.
- أنهى دراسته في المدرسة المباركية عام ١٩٣٨. وسافر إلى القاهرة للالتحاق بكلية اللغة العربية في الأزهر الشريف عام ١٩٣٩.
- شارك مع زميله الأستاذ حمد الرجيب عام ١٩٤٦ في إصدار مجلة «البعثة» التي كان يصدرها طلبة الكويت في مصر.
- تخرج في الأزهر عام ١٩٤٩ وياشر التدريس في المدرسة القبلية.
- شارك في إصدار مجلة «الرائد» عن نادي المعلمين عام ١٩٥٢.
- درّس اللغة العربية في ثانوية الشويخ عام ١٩٥٤.
- عمل سكرتيراً عاماً ومعاوناً فنياً في إدارة المعارف عامي ١٩٥٦ و ١٩٥٧.
- وضع وأسهم وراجع مناهج اللغة العربية في مدارس الكويت.
- صدر مرسوم أميري بتعيينه وكيلاً مساعداً بوزارة التربية عام ١٩٦٣.
- عين وكيلاً مساعداً لشؤون التلفزيون بوزارة الإعلام، فوكيلاً مساعداً للشؤون الفنية عام ١٩٦٥.
- أثناء توليه هذا المنصب أنشأ مركز الدراسات المسرحية عام ١٩٦٥/١٩٦٦.
- أصدر سلسلة «من المسرح العالمي»، عام ١٩٦٩ وأصدر مجلة «عالم الفكر» عام ١٩٧٠. وأنشأ المعهد الثانوي للموسيقى عام ١٩٧٢.
- صدر مرسوم أميري بتعيينه أميناً عاماً للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عام ١٩٧٣، ومنذ توليه هذا المنصب وحتى تقاعده عمل مع زملائه وعلى رأسهم الأستاذ عبدالعزيز حسين وزير الدولة لشؤون مجلس الوزراء ورئيس المجلس الوطني على التخطيط والتنفيذ للكثير من المشروعات والبرامج الثقافية كان من أبرزها تأسيس قسم التراث العربي وقسم التراث الموسيقي وصالة الفنون التشكيلية.

- في عام ١٩٧٦ أنشأ المعهد العالي للموسيقى، كما أنشأ المعهد العالي للفنون المسرحية.
- وفي عام ١٩٧٨ أصدر سلسلة «عالم المعرفة» الشهرية كما أصدر مجلة الثقافة العالمية عام ١٩٨١.
- حاز على جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي عام ١٩٨٠ .
- صدر له ديوان «أجنحة العاصفة» عام ١٩٨٠.
- كرمته مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري بإطلاق اسمه على دورتها الخامسة التي أقيمت من ٢٨-٣١ أكتوبر ١٩٩٦ في أبوظبي بدولة الإمارات العربية المتحدة، وقد أصدرت عنه دراسات عديدة وهي:
- ١ - العدوانى - رائداً ومبدعاً.
- ٢ - العدوانى - في عيون معاصريه.
- ٣ - العدوانى - صور وكلمات.
- ٤ - العدوانى - الأعمال الشعرية الكاملة.
- ٥ - مختارات من أجمل أغاني العدوانى «على شريط كاسيت».
- ٦ - مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية.
- ٧ - دورة «أبوالقاسم الشابي» أبحاث النخوة ووقائعها.



## الندوة الفكرية

المحور الأول: شعر العدوانى،

### الجلسة الأولى - مسائية

الساعة	:	٥ مساءً بدء الجلسة
رئيس الجلسة	:	الأستاذ عبدالعزيز السريع
البحث الأول	:	بنية الشكل في شعر العدوانى
الباحث	:	د. مرسل العجمي
البحث الثاني	:	بنية المضمون في شعر العدوانى.
الباحث	:	د. عبدالله أحمد المهنا
الساعة	:	٥, ٤٠ مساءً مناقشات وتعليقات.
الساعة	:	٦, ٣٠ استراحة قصيرة

### الجلسة الثانية - مسائية، (متابعة للمحور الأول)

الساعة	:	٦, ٤٥ بدء الجلسة.
رئيس الجلسة	:	د. دلال الزين
الموضوع	:	شهادة ناقد
الباحث	:	د. جابر عصفور
الموضوع	:	شهادة شاعر
الباحث	:	أ. فاروق شويشة
الساعة	:	٧, ٢٥ المناقشات والتعليقات.
الساعة	:	٨, ٠٠ نهاية الجلسة.

\*\*\*



## المحور الثاني: رؤية النقد والتغيير والتجريب في شعر منطقة الخليج والجزيرة العربية:

### الموضوع الأول: رؤية النقد والتغيير: «الجلسة الثالثة - صباحية»:

الساعة :	١٠,٠٠	بدء الجلسة.
رئيس الجلسة :	د. إبراهيم عبدالله غلوم.	
البحث الأول :	دراسة في شعر خالد الفرج وعبدالله الخليلي ومحمد محمود الزبييري و عبد الرحمن المعاودة.	
الباحث :	د. محمد حسن عبدالله.	
البحث الثاني :	دراسة في شعر إبراهيم العريض ومحمد حسن عواد	
الباحث :	د. عبدالله المعياقل.	
الساعة :	١١,٠٠	ص / مناقشات وتعقيبات .
الساعة :	١١,٤٥	ص / نهاية الجلسة.

.....

### الموضوع الثاني: رؤية التجريب «الجلسة الرابعة مساءً» (متابعة للمحور الثاني)

المساءة	:	٦,٠٠ بدء الجلسة.
رئيس الجلسة	:	د. منصور الحازمي.
البحث الأول	:	دراسة في شعر أحمد الصالح وخليفة الوقيان وسيف الرحيمي
الباحث	:	د. علوي الهاشمي.
البحث الثاني	:	دراسة في شعر قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الشبيتي..
الباحث	:	د. معجب الزهراني ود. منيف موسى.
الساعة	:	٧,٠٠ مساء/ مناقشات وتعقيبات.
الساعة	:	٧,٤٥ / نهاية الجلسة.

\*\*\*\*\*

## المحور الثالث، مرجعية القصيدة العربية المعاصر

### الجلسة الخامسة - صباحية -

- الساعة : ١٠,٠٠ بدء الجلسة.  
رئيس الجلسة : د. خليفة الوقيان.  
البحث الأول : في مصر والسودان.  
الباحث : أ.د. علي عشري زايد.  
البحث الثاني : في المشرق العربي.  
الباحث : د. فايز الداية.  
الساعة : ١١,٠٠ / مناقشات وتعقيبات .  
الساعة : ١١,٤٥ / نهاية الجلسة.

### «الجلسة السادسة - مسائية» (متابعة للمحور الثالث)

- الساعة : ٦,٠٠ بدء الجلسة  
رئيس الجلسة : د. سليمان الشطي.  
البحث الأول : في المغرب العربي.  
الباحث : د. محمد لطفي اليوسفي.  
البحث الثاني : في الخليج والجزيرة العربية.  
الباحث : د. سعد اليازمي.  
الساعة : ٧,٠٠ مساء / مناقشات وتعقيبات.  
الساعة : ٧,٤٥ / نهاية الجلسة.

\*\*\*\*

---

افتتاح الندوة

---



## افتتاح الندوة الفكرية المصاحبة للدورة الخامسة في أبوظبي

تحت الرعاية السامية لصاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس دولة الامارات العربية المتحدة اقيمت في مدينة أبوظبي بدولة الامارات العربية المتحدة الدورة الخامسة لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري - دورة «أحمد مشاري العدواني» وذلك خلال الفترة من ٢٨ - ٣١ أكتوبر ١٩٩٦، وكانت الندوة الفكرية المصاحبة هي أهم فعاليات هذه الدورة، ففي الساعة الخامسة من مساء يوم الاثنين ٢٨/١٠/١٩٩٦ شهدت القاعة الكبرى بفندق شيراتون أبوظبي افتتاح هذه الندوة بحضور بعض وزراء الثقافة العرب وحشد كبير من النقاد والأدباء والمفكرين والشعراء العرب، حيث خصصت للمشاركة أماكن على طاولة الندوة، بينما امتلأت الصفوف الخلفية للقاعة بأستاذة الجامعات والمتخصصين الذين حضروا لمتابعة الأبحاث والاستفادة من المناقشات، بينما كان الاعلاميون ومنووبي الإذاعات ومحطات التلفزة العربية وغير العربية يغطون هذا الحدث الثقافي العام، وقد خصصت لهم أماكن على جانبي القاعة التي كانت تتلأل بأضواء الكاميرات، وكان شعار المؤسسة المحاط بالورود وسط القاعة الكبيرة المكتظة بالحضور.

وبكلمة ترحيبية افتتح الاستاذ عبدالعزيز سعود البابطين - راعي المؤسسة ورئيس مجلس الأمناء - جلسات الندوة مبيناً أن من أهم أهداف المؤسسة تحقيق التواصل والتقارب بين مثقفي هذه الأمة وشعرائها بالذات، ولقاءاتنا خلال هذه الأيام الأربعة المباركة والسعيدة هي تحقيق لهذا الهدف السامي والتبيل، خصوصاً وأن بيننا نخبة من الوزراء ومسؤولي الثقافة الكرام في الأردن والامارات العربية المتحدة وتونس والكويت ومصر والمغرب وموريتانيا، وهو دليل اهتمام دولنا العربية بالثقافة العربي وثقافته، وعلى الأخص الشعر العربي، وتوجه بالشكر للباحثين الذي أسهموا بإثراء هذه الندوة بأبحاثهم، متمنياً للجميع طيب الإقامة.

ثم بدأت الجلسة الأولى والتي رأسها الأستاذ عبدالعزيز السريع - أمين عام المؤسسة، ومدير عام الندوة، فالتقى في بداية الجلسة كلمة رحب فيها بالحضور، وأعرب عن خالص شكره وشكر المثقفين العرب للأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين الذي أتاح فرصة هذا اللقاء والذي يبذل جهوداً كبيرة لرفد الحياة الثقافية، إن كان عبر الجائزة أو الندوات الفكرية المصاحبة التي تقيمها المؤسسة، أو تلك الزاد الثقافي الذي يأتي مطبوعاً في كتب تصدرها المؤسسة.

ومنها إصدارات هذه الدورة التي ستهدى للحاضرين أن شاء الله وهي:

- ١ - العدوانى - رائداً ومبدعاً.
- ٢ - العدوانى - في عيون معاصريه.
- ٣ - العدوانى - صور وكلمات.
- ٤ - العدوانى - الأعمال الشعرية الكاملة.
- ٥ - مختارات من أجمل أغاني العدوانى «على شريط كاسيت».
- ٦ - مختارات من الشعر العربي الحديث في الخليج والجزيرة العربية.
- ٧ - نورة «أبو القاسم الشابي» أبحاث الندوة ووقائعها.

ثم استعرض محاور الندوة والتي تبدأ بمحور عن «بنية الشكل في شعر العدوانى» للباحث د. مرسل العجمي، يليه بحث يقدمه د. عبدالله المهنا، وهو بعنوان «دراسة المضمون في شعر العدوانى». وخصصت الجلسة الثانية لمناقشة المحور الأول، ويرأس هذه الجلسة الدكتورة دلال الزين، ثم يدلي د. جابر عصفور «بشهادة ناقد» يليه الشاعر فاروق شوشة للدلاء «بشهادة شاعر».

وبين الأمين العام للمؤسسة أن اليوم الثاني للندوة سيجمل تنوعاً في الطرح حيث يلقي الموضوع الأول الضوء على «رؤية النقد والتغيير»، ويقدم د. محمد حسن عبدالله بحثاً بعنوان «دراسة في شعر خالد الفرج، وعبدالله الخليلى ومحمد محمود الزبيرى وعبدالرحمن المعاودة».

أما البحث الثاني فيقمنه د. عبدالله المعيقل وعنوانه «دراسة في شعر إبراهيم العريض، ومحمد حسن عواد»، ويرأس هذه الجلسة د. إبراهيم عبدالله غلوم كما تتضمن فعاليات اليوم الثاني أمسية شعرية يحييها نخبة من الشعراء العرب.

وفي اليوم الثالث تتابع الندوة استكمال محاورها فيقدم بحث في شعر «أحمد الصالح وخليفة الوقيان وسيف الرحبي» للباحث د. علوي الهاشمي، أما الدكتور منيف موسى<sup>(٥)</sup> فيقدم بحثاً في شعر «قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي»، ويرأس هذه الجلسة، د. منصور المازمي، وفي اليوم نفسه يستكمل المحور ببحث عن مرجعية القصيدة في مصر والسودان يقدمه أ. د. علي عشري زايد، يليه أ. د. فايز الداية ببحث عن «مرجعية القصيدة في المشرق العربي» ويرأس هذه الجلسة د. خليفة الوقيان.

وستتضمن فعاليات هذا اليوم أيضاً أمسية شعرية يحييها نخبة من الشعراء العرب وسوف تستكمل للبحوث في اليوم الرابع حيث يقدم د. محمد لطفي اليوسفي بحثاً عن «مرجعية القصيدة في المغرب العربي»، يليه بحث عن «مرجعية القصيدة في الخليج والجزيرة العربية» يقدمه د. سعد البازغي، ويرأس الجلسة د. سليمان الشطي.

وأشار رئيس الجلسة قائلاً: إن المؤسسة لتشعر بالسعادة الفاعرة لأن دعواتها قوبلت بالاستجابة منكم وهي مدينة بالشكر لكم على هذه الثقة التي تضاعف مسؤوليتها بالسعي الحثيث من أجل الثقافة العربية وطلبتها الأساسية الشعر العربي... بعد ذلك بدأت وقائع الجلسة....

\*\*\*\*\*

---

(٥) كان الباحث الأساسي المكلف بهذا الموضوع هو د. معجب الزهراني وقد تأخر عن الموعد المحدد لإرسال البحث فكللت المؤسسة د. منيف موسى، وجاء الباحثان معاً قرأت اللجنة المنظمة إفصاح المجال لهما معاً وقد كان.





## الجلسة الأولى

رئيس الجلسة، الأستاذ عبد العزيز السريع،

فارسا هذه الأمسية عزيزان ولكل منهما مكانه الخاص في نفسي... الأول  
أستاذي، والثاني زميلي على مقاعد الدرس في الجامعة.. «جامعة الكويت»...

ويسعدني أن أبدأ بأستاذي العزيز الأستاذ الدكتور عبدالله أحمد المهنا...  
عميد كلية الآداب بجامعة الكويت..

- تخرج في جامعة كمبودج عام ١٩٧٥.

- تولى رئاسة تحرير المجلة العربية للعلوم الإنسانية، كما تولى رئاسة تحرير مجلة

عالم الفكر، وله دراسات عديدة منشورة في المجلات العلمية بالعربية  
والإنجليزية منها:

١ - الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة.

٢ - قصيدة الحب عند صالح جويث.

٣ - تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة.

٤ - محنة الكويت في الشعر المعاصر.

٥ - الضامر والموت؛ قراءة في مطوثة الهمشري، «شاطئ الأعراف».

- كما اهتم بتعريب عدد وإفر من الدراسات الاستشرافية في مجال الشعر الجاهلي،

بالإضافة إلى بعض الأبحاث والدراسات الأخرى في هذا الشأن.

ويسرني أن يقدم في هذه الأمسية بحثه حول (بنية المضمون في شعر العدوان)  
فليتفضل...

## البحث الأول

### بنية المضمون في شعر العدوانى

د. عبدالله احمد المهنا

قررت أن أموت!

أنا.. أنا..

قررت من تلقاء نفسي أن أموت

كي لا أرى زخارف اللسان

أو زوائف القم

تهدم في ديارنا القمم

في ظل سلطة الجوارى والخدم

تحت سماء الملوكوت

قررت أن أموت!

نعم.. نعم

قررت أن أموت

العدوانى

تمهيد

(1)

ينتمي الشاعر احمد العدوانى (1922-1990) إلى جيل الشعراء العرب الذين  
ظهروا بعد الحرب العالمية الثانية، وحملوا راية التجديد، والدعوة إلى الإصلاح،  
والتبشير بحركة التنوير التي أخذت تسري بين شباب العرب بعد أن رأوا ما وصل إليه  
حالهم من ترد وتخلف في كثير من مناحي الحياة. وكان العدوانى واحداً من هؤلاء  
الشباب الذين آمنوا بالإصلاح طريقاً إلى الرقي والتقدم، وقد صقلت الحياة القاهرية  
التي عاشها في الأزهر دارساً، زهاء عشر سنين (1939-1949)، الكثير من أفكاره

ورؤاه، حيث شهد ما كانت تنطوي عليه الساحة المصرية آنذاك من صراعات سياسية، ومعارك فكرية، وفزعات تجريدية في الفن والأدب والشعر والحياة، أسهمت كلها أو بعضها، بصورة أو بأخرى، في تكوينه الفكري والشعري، حتى بدا له أنه منوط بقضية كبرى تجاه توعية أمته وإيقاظها، من السبات والركود اللذين غشيا أوجه الحياة فيها، ومن الزيف والضلال اللذين يروج لهما باسم العادات أو الدين، والذين منهما براء، لذا حشد العدوانى كل أدواته وطاقاته التي تساعد على أداء رسالته، فكان الشعر سلاحه الأول الذي امتشق في وجه الزيف، وهو لما يزل في سن الطلب، ثم جاءت رسالة التعليم، التي أنيطت به، فيما بعد لتعزز من دعوته الإصلاحية نحو خلق جيل من الناشئة قادر على تجاوز التخلف، وبناء الوطن على أسس من معطيات العقل، ومنجزات العلم الحديث، وحين انتكست رسالته التعليمية، لسبب لا دخل له فيه، ساءه ذلك كثيراً، حتى لم ير أشد حزناً منه في مثل ذلك اليوم، إذ لزم بيته ورفض أن يتحدث إلى أحد<sup>(1)</sup>، وما ذلك إلا لإحساسه بالفجيعة التي أصابت رسالته الإصلاحية التي نذر نفسه لها، لكن حزنه لم يدم طويلاً، إذ اختير، على أثر ذلك، ليكون مسؤولاً عن الثقافة الفنية في الكويت، في وزارة الإعلام، ثم فيما بعد أميناً عاماً للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب حتى تقاعده منه سنة 1988، واستطاع الرجل من هذين الموقعين أن يخطط للثقافة العربية الجادة، لا على المستوى المحلي فحسب، بل وعلى المستوى العربي، فأسس عددًا من المجلات الثقافية، والسلاسل العلمية، التي أصبحت تستحوذ على اهتمامات القارئ العربي على امتداد الساحة العربية، ينتظرها بفارغ الصبر، لما تنطوي عليه من ثقافة رصينة، تخاطب عقله وفكره، وتوقظ احساسه بمواكبة ثقافة العصر، والتعرف على أيقاعات المعرفة المتسارعة في العلوم والفنون والآداب، وبهذه الوسائل الثقافية استطاع العدوانى أن يوسع من الفضاء الجغرافى لحلمه بامتداد حركة التنوير العربية، التي أسهم فيها، في بادئ الأمر، بالشعر، لتشمل مناطق قصية في عالمنا العربي، لا تصل إليها الثقافة الجادة بانتظام، وما فتئت رسالته الثقافية تؤدي دورها التنويري حتى بعد رحيله عنا.

أما شعره، وهو ما يعنينا بالدرجة الأولى هنا، فقد ظل - رغم المتغيرات الكثيرة - خياره الأول في معركة التنوير، لم يتخل عنه حتى بعد أن أثقله المرض، وتمتد تجربته

فيه من اواخر الأربعينيات، حيث نجد أول قصيدة منشورة له «براة» تعود إلى نهاية عام 1946، وهي تجربة ليست بالقصيرة، تخللتها فترات صمت، كانت أطولها تلك الفترة الممتدة بين عامي 1952 و 1963، بيد أن الشاعر لم يشأ أن يكشف النقاب عن أسبابها، أو مسوغاتها<sup>(2)</sup>، ولم يصدر للشاعر إلا ديوان واحد هو «أجنحة العاصفة» عام 1980، وقد تأخر صدوره كثيراً، إذ كان الشاعر طوال تجربته الشعرية متردداً في إصدار الديوان لاعتقاده كما يقول: «إنني مصاب بما يسمى «مرض الملل الأعلى» فيخيل إلي أحياناً أن كل ما قلته من شعر لا يستحق أن يجمع ويطبع ويفرض على الناس.. وإن الكلمة التي أريد أن أقولها لم أقلها، وإن كل ما صنعتته هو تجارب أولية<sup>(3)</sup>»، ولا ندرى بعد أكان هذا تواضعاً منه، أم هروباً من المواجهة النقدية التي قد يتعرض لها شعره فيما لو جمعه في ديوان واحد؟، ولا سيما أنَّ بعضاً من شعره قد تعرض لنقد قاس<sup>(4)</sup>، قبل فترة قصيرة من إعلان رأيه في شعره، وبقي الشاعر محجماً عن نشر ديوانه سنوات طوالاً بعد هذا النقد، حتى قضي الله لتلك المهمة اثنين من محبيه وعارفي فضله هما سليمان الشطي وخالد سعود الزيد، فأقنعاه ، بعد إلحاح منهما، وتمنع منه، أن يقوموا بمهمة جمع الديوان وإصداره، وقد تحقق ذلك في عام 1980. ومن الجدير بالذكر أنَّ الديوان لا يضم كل ما نشره العدواني أو نظمه من شعر، بل بقيت كثير من القطع الشعرية خارج الديوان إما لاعتبارات خاصة ارتأها الشاعر، فاحترم رأيه لذلك<sup>(5)</sup>، وإما لأن بعضها قد نشر لاحقاً للفترة التالية لصدور الديوان حتى وفاته، ومنها أيضاً تلك القصائد التي وجدت ضمن أوراقه الخاصة بعد وفاته ونشرت في آخر الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء عن الشاعر.

يضم الديوان ثمانين وستين قصيدة، منها أربع وثلاثون قصيدة على نظام الشطرين، وخمس مشتركة بين نظام الشطرين والتفعيلة، وتسع وعشرون منها وفق نظام التفعيلة، أما القصائد التي نشرها بعد صدور الديوان، أو نشرت بعد موته فتبلغ أربع قصائد في «مجلة البيان»، وسبع قصائد وجدت في أوراقه الخاصة، تضمناها الكتاب التذكاري<sup>(6)</sup>، وما تزال أوراقه الخاصة تتضمن بعض القصائد التي لم يكشف النقاب عنها وتوزع بين التامة والتي في طور التكوين، فالتامة تبلغ أكثر من عشر

قصائد، أما غير النامة فهي أكثر من أن نحصيها<sup>(7)</sup>. وتكشف التجربة الشعرية عند العدوانى، من خلال مسودات قصائده أنها لا تستوي في لحظة شعرية واحدة، بل تمتد هذه اللحظات وتتعدد، بين اتصال وانقطاع، حتى تستوي القصيدة على لهب هادىء من التجربة الإبداعية، ولعل هذا يفسر كثرة المحو والإثبات، والنسخ والإعادة، والشطب الذي تنطوي عليه أوراقه الخاصة. كما يفسر أيضاً تلك الوفرة من القصائد غير المنجزة أو شبه المنجزة، التي تركها العدوانى للحظات شعرية قادمة، لم يتيسر له إتمامها، ولعل هذا أيضاً يتواءم مع مقولاته السابقة من أنه مصاب بعقدة «المثل الأعلى» وأن ما صنعه من شعر لا يعدو أن يكون تجارب أولية.

## (2)

إن البحث عن بنية للمضمون الشعري عند العدوانى يبدو مغرياً نظراً لتشابه القضايا والمشكلات التي يثيرها شعره، ولكنه في الوقت ذاته، لا يخلو من أن يكون ضريباً من المغامرة النقدية التي قد تقضي بنا في نهاية الأمر إلى التساؤل عن مدى عمق ما تقدمه بنية المضمون من وعي في مجمل ما أثاره العدوانى من إشكالات شعرية، سواء ما كان منها على مستوى «الأناء وحدها، أو ما كان منها على مستوى «الأناء والآخر».

ولعل تحديد مفهوم دقيق لعنوان الدراسة يصبح أمراً ملحاً على ضوء اضطراب المصطلح، وغموض بعض استخداماته، «فالبنية» على اتساع فضاءاتها وتعدد استخداماتها في العلوم المختلفة، تصطبغ أحياناً بمفهومى الهيكلية والمعمارية، وتتداخل معهما، بل واعتبرت أحياناً بديلاً عنهما<sup>(8)</sup>، كما أخذت أيضاً مفهوم الشكل Form، عند النقاد الجدد في الوقت الراهن<sup>(9)</sup>، مما يعني أن دلالة يكتنفها بعض الغموض، الذي يسمح باتساع استخداماته مع الحذر الشديد.

ومجمل القول في البنية أنها بحث في أساسيات وقوانين انتظام البنية في الأشياء، والعلاقات والتحويلات، التي تتفاعل عناصرها في داخل «الوحدة» فتتشكل في سياقها قوانينها الخاصة، وطبيعتها الجوهرية<sup>(10)</sup>، ولعل تعريف (Jean Piaget) للبنية

أكثر دقة وتحديداً حين وصفها بأنها تتألف من ثلاثة عناصر جوهرية: «الشمولية»، و«التحول» و«الانتظام»، فمن هذه العناصر الثلاثة يتكون مفهوم البنية على نحو يحدد من داخله مع غيره من المفاهيم الأخرى، فالشمولية تعني التماسك الداخلي للوحدة، باعتباره كيانا تحكمه قوانين ذاتية تمنحه سمات شاملة، قادرة على التحول الدائم إلى بنى من داخلها فتفيض بتشكيلة واسعة من الجمل الجديدة التي لا تخرج على نظام اللغة وتتم هذه العمليات التحويلية وفق نظام ذاتي من داخل البنية ذاتها معتمدة في ذلك على قوانينها الداخلية في سياقها اللغوي<sup>(11)</sup>.

ويصطلم البحث أيضا بعدم تحديد مفهوم دقيق لمصطلح «المضمون»، فما المراد من المضمون؟، أم الموضوع الذي كان يلح عليه الشاعر؟، أم هو المعنى الجوهرى الذي يتشكل في رحم الموضوع، أيا كان الموضوع؟ أم هو الوعي بالمحتوى العام الذي تدور في فلكه مجمل القضايا موضع الاهتمام والنظر؟، أم هو كل هذه الأشياء مجتمعة؟ وينبثق في سياق هذه الأسئلة تساؤل آخر لا يقل أهمية عن الأسئلة السابقة وهو: ما دور الشكل الشعري في بناء المضمون؟ إذ من الصعب الفصل بين المضمون والشكل، فلا يتخيل مضمون لا يكون للشكل دور في انتظام إبداعه وبنائه. مما يعمق من الشعور بالمغامرة النقدية التي أشرنا إليها آنفاً.

ومهما يكن من أمر فإن إثارة هذه الأسئلة لا تعنى بديلاً عن تحديد موضوع الدراسة، بل هي محاولة لطرح كل الاحتمالات للبحث عن صيغة تكفل تحديد الموضوع تحديداً يضمن تركيزاً شديداً على تماسك البنية الفكرية التي كان الشاعر يصدر عنها في تعامله مع وعيه بذاته من جهة، والواقع من جهة أخرى، ولذا فإن بنية المضمون، كما يبدو لنا، يقصد بها شبكة الموضوعات التي كان الشاعر يلح عليها حتى أصبحت تمثل رؤيته الشعرية المتكاملة، ودراسة البنية الموضوعية في الشعر لشاعر واحد، أو مجموعة من الشعراء، في عصر واحد، أو عصور مختلفة، معروفة في الدرس النقدي المعاصر<sup>(12)</sup>، إذ إن إيقاعات الموضوع تشبه إيقاعات الشعر من حيث التردد والتناوب إلى حد أن «يوري لوتمان» أطلق عليها مصطلح «تقنية المواقف»<sup>(13)</sup>، ويقصد بها أن يختم الشاعر كل مجموعة من المواقف والأفكار بموقف أو فكرة تلح عليه، فلا يلبث أن يكررها ويكرر من ترديدها.

(3)

لا مرأ في أن الجذور الرومانسية، التي انسريت إلى وجدان العدوان في أواخر  
الاربعينيات، وتجلت في بواكير إبداعاته، كانت وراء تكوينه الفكري والنفسي في مواجهة  
الذات من جهة والواقع فيما بعد من جهة أخرى، ليصبح الأخير مجسداً في شبكة من  
ركائز البنية الفكرية، محورها الجوهرية هو التنوير، الذي يراد منه على المستوى العام  
توظيف العقل والمنطق في النظر إلى الواقع، وعلى المستوى الخاص استخدام العقل في  
المجال الإبداعي، وتمثل أسس هذه البنية الفكرية في عدد من المضامين الشعرية التي تكون  
بالتوازي والتكرار، والتناص، والتشاكل، والتكامل بنية موضوعية متآزرة، أنفق العدوان  
فيها جل حياته مدافعاً عنها من غير هوادة، أو يأس أو مهانة.

جذليات الرؤية الذاتية ثلاثاً:

تمثل بعض البواكير الشعرية عند العدوان محاولة ابتدائية لاستكشاف عناصر  
الوعي في الذات المبدعة، وفقرها عن حركة الواقع تمهيداً لنقد هذا الواقع وتحليله،  
ورفضه والتمرد عليه، والدعوة إلى تغييره، وهي في محاولتها هذه لا تنطلق من خارج  
هذا الواقع بل تنبثق من خضمه، حتى بدت وكأنها ردة فعل عنيفة لهذا الواقع:

ولم أر في طعام أو شراب  
ولا في ملابس إلا تعبته  
كأنني سابع في غمر بحر  
تذاببه الزعازع مستقله  
فلا في الحج قر له قسرات  
ولم يسطع إلى الشيطان رحله  
فظل يدور في حنك المنايا  
ويتنشط حوله التيسار حبله  
إلى كم تخمل الأعباء نفسي  
وتضرب في المجهل مستبدته



## وكيف تطيب لي دار وفيها

بنو حواء تفسد كل مئة (14)

هكذا تبدو صورة «الأناء» مفعمة بالقلق، والحيرة، مما يدفعها إلى مزيد من الكشف عن هذا الجانب السلبي من الوعي فيها تجاه الأشياء والنفس، فلا يتحقق لها من ذلك إلا مزيد من ترسيخ حالة هذا الوعي وتعميق مساحة الخلاف بين «الأناء» والواقع، فالتجربة الذاتية تكشف على نحو سافر انحراف طبيعة الناس وسلوكهم مما يتعارض مع المفاهيم العامة لإنسانية الإنسان:

خبيرت الناس في يسر وعسر

فضقت بعيشة لهم مئة

وجدت لديهم للشعر دنيا

ولم أر عندهم للخير مئة

يصرّك بعضهم أثار بعض

إذا صحت ويطلبها مئة

وقد طبعوا على ظلم وبغي

كما نشأوا على جهل وغفلة

سواء كلهم في كل حال

يصرّك امرهم لزوم الجبنة (15)

وتأخذ الثنائيات التضادية في النص بعداً جوهرياً في رسم الصورة الفارقة بين الواقع والمثال على نحو يرتبط بالتجربة الحياتية «للأناء» كما يجسدها الفعل «خبر» الذي يتصدر النص.

وإذا كان فعل «الوعي» يتجه خارج النفس لسير الحياة، فإنه لم يغفل في الوقت ذاته وعي «الأناء» بذاتها، وهو ما يمكن أن نسميه إن جاز التعبير «وعي الوعي»، الذي يفجر أقصى طاقات «الأناء» في الدفاع عن المبادئ، والمثل التي تتشدها في العالم المحيطة من حولها، فتتجلى لنا في مستويات مختلفة من المعاناة النفسية الشاقة التي

تعمل على تشخيص جوهر هذه «الأناء» فمرة تظهر لنا سابقة على الميلاد في ملمح إلى  
فكرة تجاوز الزمن:

أنا؟ ومن أنا؟

سجين الأجل المحدد

ظهرت في دفاتر الأموات

قبل مولدي... (16)

وتبدو عبارة «سجين الأجل المحدد» في سياق اكتناه النفس، فرصة لاختبار فعل الإرادة  
وقدرته على تجاوز مفهوم الموت الذي يحبط الحياة في نهاية الأمر، والعمل على التهوين من  
شأنه، فلا يكون حينئذ عائقاً لإرادة الحياة، ويطرد المضمن ذاته في قصيدة أخرى:

قال: وأنت من تكون؟

قلت: أنا المرهون

في خزائن الأمس

قال: إذن إليك الكفنا (17)

«فسجين»، و«مرهون» إشارتان تنطويان على الإحساس بالقيود المعوقة لفعل  
الإرادة، وإذا يأتي رد الآخر - قرين النفس - على هذا الإحساس، مشوياً بالسخرية  
«إذن إليك الكفنا»، هذا هو أيسر الطرق للخلاص، ولكن أترضى «الأناء» بالموت خلاصاً  
من مازق الواقع وحرقته؟ لا بل مضت تجلو حقيقتها مرة أخرى في مشهد آخر:

أنا غريب العالمين

زرعت في الدنيا شكوكي

وعشت في يقين (18)

ولعل هذه المزاجية بين الفعلين «زرعت» و«عشت»، في سياق الشك واليقين،  
محاولة من «الأناء» للتوازي مع العالم، في ظل الإحساس بالاعتراب المبرر بفعل الإرادة  
«زرعت»، ونتيجة هذه الإرادة «عشت في يقين»، وهو ما تتشده «الأناء» لكن هذا المهد  
النفسي المطمئن لا يلبث أن ينفتح على مجلى آخر «للأناء» تصبح فيه، بعد أن ضاقت

بها السبل، متعلقة على ذاتها في لعبة التوازنات النفسية بينها وبين الواقع، في سياق من التبادلية الثنائية التضادية، التي تنطلق من الذات وترتد إليها في وقت واحد، مما يعني أن رسالة «الأنثى» لا تتجاوز ذاتها إلى الآخر، وهذا ما يزيدها إلما وحسرة:

لمن أشكي؟ لمن أبكي؟

لقد ضاقت بي الحيل

أنا المكسور والمنصور

والماسور والأسر

أنا المهجور والهاجر....

ولست بلألم أحداً

على عمري الذي ضيعته أو ضاع

أنا المسؤول عن نفسي...

وما لاقيت من أوضاع<sup>(19)</sup>

حري بهذا الإحساس المحيط أن يقعد «الأنثى» عن سعيها وراء الآخر المستغرق فهمه على تجاوز واقعها إلى واقع جديد، يحتكم فيه إلى العقل والمنطق، لكن الإيمان بالرسالة وبالأخر المستهدف من الرسالة يدفع «الأنثى» إلى أن تدخل هذا الآخر معها في «لعبة المرايا»، في مراوغة منها لاصطياده في شبكة انعكاساتها لإيقاظ مفهوم الوعي والإدراك في نفسه، فتبدأ بنفسها ثم تدعوه إلى الولوج في عالم المرأة ليرى حقيقته هو بنفسه من الداخل لا كما يراها الآخرون:

حدثت في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي!!

بل لاح لي حقد من الظلال..

جميلة الشكل.

لكنها وا أسفا!! ليست لي!!

\*\*\*

حدثت في مرآة نفسي!

فلم أجد نفسي...

بلى..

وجدت هيكلاً..

تمررت كنوزه على البلى..!!

وا أسفا!! كنوزه تمررت على البلى!!

فصار للقبر والمتابوت والصنم

في ظل وجداني حرم

\*\*\*

حنقت في مرآة نفسي

فدار رأسي

\*\*\*

يا انتم!! يا اهلي

لكم مرايا في نفوسكم

فحدقوا فيها!!

لكن بصدق لا يهاب السيف أو يخشى القلم

وخبروني ما الذي تقوله

المرايا

عن عالم الخفايا...!!

\*\*\*

يا انتم!! يا اهلي

عودوا إلى نفوسكم

وحدقوا فيها...

لعل من بين ظلالها.. ظلي

فانتم يا اهلي...

وا أسفا.. مثلي!!<sup>(20)</sup>

تبدو تجربة المرأة في نص العدوانى السابق مثيرة حقاً فمع أن الأصل في المرأة أن تشعر «الأنثى» بالاختلاف عن الآخر، فإنها عند «الأنثى» تتجاوز الآخر إلى ذاتها هي لتشعر بعمق الاختلاف بين الأصل والصورة في ثلاث دورات تنتهي الأخيرة بالإنهك العقلي. ففي الدورة الأولى لا يظهر من المرأة إلا ظلال جميلة، لكنها مخالفة تماماً لأصل الصورة مما يشير إلى وجود «الأنثى» خارج ذاتها، وأن بإمكانها هي أن تصبح موضوعاً خارجياً شأنها في ذلك شأن الأشياء في الخارج خاضعة للتقييم والحكم<sup>(21)</sup> وأن هويتها الحقيقية ليست في هذا الشكل المادي الذي تنعكس ظلاله على المرأة، بل تبقى الحقيقة الكبرى لها خارج المرأة تحتاج إلى التأمل والكشف. وتبدأ الدورة الثانية للمرأة فتبدو قريبة من سابقتها غير أنها تتسم بالمرآة والإثارة المعبرة عن الانشطار المستمر بين الأصل والصورة، فالأصل يتأبى على الظهور تاماً مرة أخرى، ولا يظهر منه إلا ما يبنى بقدرة على تجاوز الموت، وهو الممثل له بالهيكل، والهيكل هو أصل هذه «الأنثى» المتمردة التي احتضنت في وجدانها مناهضة أشكال الموت والأوثان. وإذا كان ثمة من فرق بين المرأتين فيمكن في درجة الاستجابة نحو ما تعكسه المرأة من ظلال أو رسوم، ففي حين تتم فهي صلة «الأنثى» نفياً بآثاء، بانعكاسات المرأة في الدورة الأولى نجد أن الثانية أقرب إليها على الرغم من نفيتها ابتداءً، لكن قدرتها على إثارة «الأنثى» وتفاعلها معها تمنع «الأنثى» في نهاية المطاف من تأكيد نفيتها عنها، وتبقى مفتوحة لكل الاحتمالات، أما الدورة الثالثة للمرأة، فلا نقول شيئاً على الإطلاق، إذ لا تقوى «الأنثى» على الرؤية فيتوقف عمل المرأة.

ولا تبدو «الأنثى» في أي من المرايا الثلاث - كما قد يبدو - منطوية على نفسها، أو معزولة عما يحيط بها، بل إن وعيها بنفسها يمتد إلى وعيها بالآخر النظير، الذي تريده أن يكون متوازياً معها في درجة الوعي، ليكتشف ذاته من داخلها بعيداً عن الخوف، فالداخل ينطوي على أسرار وخفايا، لا تفصح عن نفسها إلا حين يتم الارتداد إلى الذات وتأملها. وفي سبيل إيقاظ هذا الإحساس بالرؤية الداخلية للآخر النظير يتم التوازي معه انتماء بصورة حميمة «يا أئتم يا أهلي»، لإذابة الفوارق، والحواجز بين الداعي والمدموع، وإغراء الآخر بمحاولة بدء التحديق من الداخل، باستخدام مرآة النفس، فقد يؤدي ذلك في النهاية إلى اكتشاف ظل «الأنثى» في مرايا الآخر، وهو ما قد «الأنثى» تحقيقه ليتم التوازي مع الآخر وعياً كما هو انتماء.. ولذا نراها في نهاية

الخطاب تؤكد على نتيجة التماثل بين «الأناء» والآخر في سياق الأسف، لإظهار حجم المعاناة المطلوب اجتيازها بصورة جماعية لاستنهاض الوعي الجمعي في مواجهة التخلّف الذي تضطلع «الأناء» بمواجهته، وتتحمّل وحدها تبعات مناهضته.

وتبدو فكرة التحديق الواردة في النص، هي الخيط الذي يقود في النهاية إلى الإحساس بالوعي، أيًا كانت نتيجة هذا الإحساس، إذ يكفي أن ترى «الأناء» نفسها في مراتها، لتمييز بين الزيف والحقيقة، ولذا كان هناك إلحاح على استخدام الفعل «حدق» مسندًا إلى ضمير المتكلم ثلاث مرات، ومستندًا إلى ضمير جمع المخاطب مرتين، لتحقيق نوع من الوعي يحرك سبر الذات من الداخل قبل التوجه إلى الخارج الذي يمثل لب المشكلة وجوهرها، وكان حالها يقول: فإذا لم أكن مرئيًا من الداخل ومدرّكًا في الوقت ذاته درجة الاختلاف في وعيي لنفسي فكيف يتسنى لي أن أرى الأشياء خارج ذاتي؟ ومن هنا كان هذا الاكتناه المستمر لجذليات «الأناء» بوعيها بذاتها، أو بغيرها لتأكيد مفهوم الاختلاف الذي قد يتسع بينها وبين الآخر حتى يظن ألا تلاقي بينهما، وقد يضيق حتى كأن لا اختلاف بينهما، فهما في الهم سواء ، وما بين فضائِي الاختلاف والاتفاق تتحرك «الأناء» على نطاق واسع لنقد كل الأوضاع وتطليلها تحليلًا يكشف عن عوارها، وينبه إلى خطئها، ويحث على التمرد عليها.

(4)

جدلية الموت،

يلخذ الموت بعدًا جوهريًا في البنية المعمارية لعدد غير قليل من قصائد العدوانى سواء في نقده لجمل أوضاع الواقع، المناقض لطموحات «الأناء»، أو في ارتضائه الموت خلاصًا من واقع لا جدوى من إصلاحه. وتأخذ لفظة «الموت» مساحة دلالية واسعة لتضفي على الواقع صورة مأساوية كثيفة القتامة:

أيامنا تموت..

كالحشرات في خيوط العنكبوت

ايامنا تموت،  
تخل في بالوعة الزمن،  
وظل خضراء الدمن..  
المرأة الحسناء في المنبت السوء  
لها وطن.  
ايامنا تموت،  
كالحشرات في خيوط العنكبوت  
ايامنا.. للود قوت..<sup>(22)</sup>

هذا الإحساس الطاغى بفكرة الموت، والإلحاح المستمر عليها من خلال التكرار النصي، أو التوازي المضموني، كما سنرى فيما بعد، لا ينبثق بصورة حادة، إلا من واقع آخر مواز لواقع الموت، ويتلئ عبارة و «ظل خضراء الدمن... في المنبت السوء» إشارة ثرية بمضمونها التراثي لتجسيد هذا الواقع الآخر، الذي ينهض على أشلاء الآخرين، من الشرفاء والثائرين على واقعهم:

والقمم الثائرة  
ملعونة كافره،  
ليس لها في عرفنا حظ من الشرف  
تموت بالمجان على احذية السلاطين  
وترفل الخصيان بحلة النياشين

وتبدأ عناصر تجليات هذا الواقع في التبلور وفق مستويات التصنيف الاجتماعي، التي تسم الخارجين على أعرافها، أو المتمردين على واقعها باللعنة والكفر، وتمنح الممالئين، والمنافقين لها أرفع النياشين، ومن ثم يصبح الموت مجاناً نصيب الفئة الأولى، والحياة المرفهة نصيب الفئة الثانية.

ويصنع الخطاب الشعري في لوحته السابقتين مناخاً غريباً لفعل الموت، وأنسرابه في حياتنا، فهو موت كموت الحشرات في خيوط العنكبوت، للدلالة على تمكنه من حياتنا،

وعجزنا وهواننا عليه، وهو موت ينسرب بنا في بالوعة الزمن للإيحاء بمدى الضياع الذي يقاد إليه المجتمع، وانفلات السيطرة على هذا الضياع، وهو موت تحت أذنبة السلاطين، في إشارة إلى سطوة السلطة وامتهانها كرامة الإنسان الذي يأبى أن يكون تابعاً، أو منقاداً لما تفرضه هي عليه مما لا يتوافق مع مبادئه، وتتجلى الغرابة حقاً في تلك العلاقة المعقدة التي تجمع بين العناصر الثلاثة السابقة في خلق مناخ الموت المتعدد الوجوه والقسمات. وتأخذ لفظة «موت» التي تتكرر، في سياق هذه العلاقات بعداً أساسياً في بنية اللغة والصور المجسدة لتعددية الموت، وهي حين تنفتح على مفهوم جديد للموت تلغي وجودها في بنية تركيبية خاصة ترحي بمفهوم خاص للموت.

ويتوازى مفهوم الموت الشامل في قصيدة «مدينة الأموات» مع القصيدة السابقة، لتصبح رؤية الموت هي الرؤية على منطق الحياة:

يا صاحبي

إياك أن تراع مما تشهد

فانت في مدينة انقطعت عن الحياة

تدعي: مدينة الأموات

... مدينة نام السكون فوقها

وملا الظلام ألقها

فلا تحس في ذراها حركة

هوأؤها جمد

تغيرت هيئته

حتى يلائم البلداء<sup>(23)</sup>

ويتبلر مفهوم الموت الخاص، الذي ينطلق منه النص الشعري، في قصيدة «مدينة الأموات»، ليؤسس لمفهوم الموت الافتعالي الذي يقيد حركة الحياة. أو يخلق واقعاً يتواءم مع المناخ العام الرافض لمنطق الحياة القائم على التحول المستمر لكل أشكال الحياة، وفق قانون التطور، ولتحقيق ذلك المفهوم يعمد النص إلى الاتكاء بشكل خاص



على الجانب السريدي من الرؤية في تقديم قضاء الموت الشامل، في سياق العناصر  
الرئية وغير الرئية، التي تستمد حيويتها من شبه الحوار القائم بين «الأنا» والآخر،  
حيث تبدو «الأنا» في مقام دليل «مدينة الأموات». إنها حين تُقدم المدينة تتوجه إلى  
الآخر المخاطب ابتداءً، بعدم الفرع مما يشاهد، لأنه في «مدينة الأموات» لتهيته نفسياً  
لمشاهد الموت وفق الرؤية «الأنوية» لمفهوم الموت، ثم تبدأ في عرض مشاهد الموت  
الحكومة بقطبين رئيسيين: السكون نقيض الحركة، والظلام نقيض النور، إذ تتشكل في  
محيطهما صور الموت التي تتنامى في مسار يعكس حس الفاجعة التي أوصلت المدينة  
إلى هذا الوضع المساي، ثم يعمد النص في نهاية الشريحة إلى الكشف عن سر هذا  
الموت ليتبين أنه موت افتعالي، قصد به تكيف الحياة، وسريلتها بما يخدم أغراضاً  
خاصة تتنافى مع حركة الحياة.

وإذا كانت الشفرة، «حتى يلائم البلد»، التي ختمت بها الشريحة، كافية لحل أزمة  
الموت، والوصول بها إلى غايته، من منظور الرؤية السريدي، فإن البنية السريدي لا تلبث  
أن تتنأل في نواتر متتابعة تصدر عن مركز واحد، وهو هيمنة الموت على الحياة،  
وتتلقى جميعاً في بنية تكرارية «يا صاحبي إياك..» تقدم على أثرها مشهداً جديداً من  
مشاهد الموت يعتمد فيه النص إلى إدخال تقنية أخرى في شبه الحوار تتجاوز فيه  
«الأنا» الرؤية الفردية إلى الرؤية الجمعية، لكشف المزيد من أسرار «مدينة الموت» في  
سياق من القول المنسوب إلى الآخر، لتعضيد رؤية «الأنا» لمشاهد الموت في المدينة:

يا صاحبي

إياك أن تراع مما تشهد

إني ساروي لك ما يقوله الرواة

عن هذه المدينة....

مدينة الأموات

قالوا....

... لها شوارع سقوفها من الحجر

تمنع أن ينفذ من خلالها الضياء والهواء

وخيم الليل بها...  
... فما له انتهاء  
وربما خيل للسارين في دروبها  
اشباح!!  
مفزعة قبيحة الاشكال  
قد الف الرواة عن اخبارها  
الحكايات الطوال!!  
..وفي مدينة الأموات...  
مجامع من الكهوف والسرايب  
تكونت فيها القبور  
وكل كوم حوله رمم<sup>(24)</sup>

ومع أن إسناد القول، في الحكاية السردية للنص، إلى «الرواة» يفتح أفقاً واسعاً لدخول عناصر ذات صبغة خيالية أسطورية، في وصف مظاهر الموت، في صورة مرئية أو إيحائية، تعمل «الأنا» على تثبيتها في المكان، فإن النص يعاني بشكل واضح من كثرة عناصر الغياب التي تفتقر إليها أنسجته الرأسية والأفقية من خلال البياض الذي يشير إلى توقف اللغة عن العمل.

ومهما يكن من أمر فإن بعضاً من العناصر الأسطورية الماثلة في النص، كالشوارع ذات السقوف الحجرية، التي تمنع نفاذ الضوء والهواء، والاشباح المفزعة، ومجامع الكهوف والسرايب التي تكونت فيها القبور- كلها تعمل باتجاه ردم فجوات توقف اللغة من خلال انفتاحها على السرد الحكائي الذي يتسع فضاءه فيستغرق حديث «الحكايات الطوال»، التي تثير الخيال، وتحفره على انخال عناصر أخرى، لم يأت بها النص، وترجي بها عبارة «الحكايات الطوال» في السياق النصي، وهذه الطريقة التحفيزية للخيال من وسائل الإغراب (defamiliarizing techniques) التي تلجأ إليها «الأنا» باعتبارها وسيلة اتصال ذاتية يقوم بها المخاطب نفسه، عوضاً عن

قيضة اللغة الشعرية التي تفرض وجودها على المخاطب، بشكل مباشر<sup>(25)</sup>، وتجعله واقعاً تحت هيمنتها من غير أن يكون له أدنى دور ولو كان خيالياً في رصد واقع الموت، الذي تتحدث عنه «الأناء» على نحو متكرر.

ومن المثير حقاً أن رؤية الموت عند العدواني لا تلبث أن تتكرر في قصائد أخرى مشابهة، ففي قصيدة «مدينة» تكاد تكون الرؤية هنا متماثلة في عمومها مع قصيدته السابقة، «مدينة الأموات»:

مدينة في فلك مهجور  
سماؤها نجومها، قصور  
سكانها رعاع الدود  
تذب في ديجور  
طعاصها شرايها دم الدود  
وئسُخْ جثث الدود  
قد ألفت حياتها معيشة القبور  
مدينة قد عشتت فيها عناكب الخراب  
وحكم الموت بها الأرباب  
واغلقت من دون أهلها الأبواب...<sup>(26)</sup>

هذه الصور الغريبة التي ينتظمها النص في تحديد المضمون الدلالي للموت الحاكم الذي يفرض تبعات حكمه على بنية المدينة مكاناً وسكاناً إلى حد الحصار والعزلة التامة - إنما تصدر عن إحساس مفعم بالحساسية الإنسانية تجاه الحياة والإنسان، ومن هنا جاءت هذه الصور للنفرة لواقع يعمج بمظاهر التخلف التي تحاصره كالموت.

وإذا كانت لفظة «موت»، ومشتقاتها الصرفية تتوزع بشكل لافت للنظر على جميع شبكات النصوص التي أشرنا إليها قبل قليل فإن المفردات ذات العلاقة الدلالية مع اللفظة السابقة مثل قبور، وجثث، ورم - قد أسهمت هي الأخرى مع سابقتها في خلق بني متكررة لفظاً أو متوازية دلالة، في تصوير أجواء الموت، عن طريق التوافق أو

التراسل الشعوري للوحدات التي تتكون منها النصوص<sup>(27)</sup>، مما يشعر بسطوة الرؤية التي تنتظم إشكالية العلاقة بين الكلمات والمضمون، وينتج عنه في النهاية تفاعل حي للمضمون في مجموعات لغوية مترابطة يهيمن عليها التكرار والتشاكل والتباين الدلالي، ولعل الجدول التالي يوضح بعضاً من أنماط هذه التشاكلات المهيمنة على المضمون في تجلياته المختلفة، عبر شبكة النص.

#### تكرار لفظي،

إيامنا تموت	// كالحشرات	// في خيوط	// العنكبوت
إيامنا تموت	// كالحشرات	// في خيوط	// العنكبوت
يا صاحبي	// إياك	// أن تراع	
يا صاحبي	// إياك	// أن تراع	
مدينة // الأموات			
مدينة // الأموات			
مدينة // الأموات			

#### تشاكل دلالي،

إيامنا.. تنحل	// في بالوعة الزمن
إيامنا.. للبرد	// قوت
مدينة// نام	// السكون فوقها
لا تحس// في ثراها	// حركة
ملا // الظلام	// أفقها

خيم // الليل // بها //  
تدب // في // ديجور //  
مدينة // انقطعت // عن الحياة //  
الفت // حياتها // معيشة القبور //

تباين دلالي،

وخل // خضراء الدمن... // في اللبث // السوء // لها وطن  
والقمم // الثائرة // ملعونة // كافرة  
تموت // بالمجان // على // احذية // السلاطين  
ترقل // الخصيان // بحلة // النياشين

إن هذا التكرار، وتلك التشاكلات والتباينات، بأنماطها المختلفة، تخلق في داخل نصومها أوضاعاً شديدة التعقيد في عرض المضمون الشعري من زواياه المختلفة، غير أن العلاقة بين هذه العناصر ليست اعتباطية، بل تخضع في علاقاتها إلى نظام «المتواليات» التي تفرض على التعبير الشعري، تحت وهج الرؤية، أن يتجسد المضمون الواحد في أنماط تعبيرية متساوية، وفي داخل عناصر هذا المضمون يتوأكب التماثل والتباين معاً، في تجمعها حول محور واحد هو الموت، كاشفاً عن تجليات موقعية في أنسجة النص الشعري من جهة، وعن «ميكانيزم» التعبير الشعري عند الشاعر من جهة أخرى، حين يصبح توصيل المضمون أو الرسالة هدفاً جوهرياً لا محيد عنه، كما هو الحال مع العدواناني في رسالته التتويزية.

(5)

نقد الواقع ومواجهته،

إذا كان الموت هو المضمون الشعري العام الذي تصدر عنه رؤية العدواناني في نظرتها إلى الواقع في عمومها، فما مسببات هذا الموت التي يرفض العدواناني أن يقبلها

أو يهادنها، أو يساوم عليها، والتي أصبحت بمرور الزمن تمثل هاجساً مقلقاً وعذاباً ممضاً تقلب فيه الشاعر بين الاغتراب، والسخرية، والرحيل بالموت عن هذا الواقع، كخلاص من هذه المعاناة الدائمة التي تدفعه إلى أن يتفجر شعراً غاضباً، وهو يرى ما آلت إليه أوضاع الحياة في عصره، حيث انقلبت المفاهيم والقيم والأعراف إلى نقائضها؟:

تخطى النضر خـواض المنايا  
وصال السيف في كف الجبان  
وقام على تراث الفخر نخل  
ونام على فراش الطهر زان  
وأصبحت المناير والكراسي  
مطايا للاسـفـافـل والأداني (28)

هكذا يبدو الموقف كما يراه العدوانى، نظام من التبادلية غير السوية في الأدوار والمواقع، حتى بدا الموقف كما لو كان مشهداً من مسرحية هزلية، قصد بها إثارة الضحك والسخرية.

إن التوقف عند هذا الجانب السلبي من المجتمع، المفعم بالسوداوية، في نظام من الثنائيات الدلالية المتعارضة يعني توجيه الانتباه إلى اللامعنى للتمايز الإنساني في المواهب والطموح والقدرات، التي هي في جوهرها أساس هذا التمايز في ميزان العدالة البشرية، وكل هذا يتم في مهاد لغة تقريرية، تسويها النبيرة الخطابية العالية، التي تنثال في سياقها لحظات هذا التبادل في صيغة الماضي المنفتح على الحاضر. وتتنظم المكونات اللغوية لمضمون النص تشاكلات صرفية ممثلة بالأفعال صال + قام + نام، وأخرى نحوية، فعل + فاعل + شبه جملة، كما هو ماثل في الشطر الثاني من البيت الأول، وفعل + شبه جملة + فاعل في البيت الثاني بشطريه، كما ينبثق من مجموعهما تشاكل إيقاعي آخر. ولعل مضمون هذه التبادلية السلبية التي يبنه الخطاب إليها كانت وراء صنع هذه التشاكلات لحالات تردى الواقع.

ويطرد في ذهن العدوانى مضمون هذا التبدل والتغير اللامعقول فنجده عنده  
يتمفصل في مشهد آخر، يرتبط مع سابقه بوشائج المعاودة المضمونية التي يهيم عليها  
التشاكل في تبدل الأدوار، والتغيير اللاعقلاني في المفاهيم:

إبليس في معترك الزعامه

أشهر إسلامه

ولبس الجبة والعمامة

وراح يدعى الإمامه<sup>(29)</sup>

تبدو طرافة المشهد هنا كامنة في هذا الانقلاب المفاجئ في الدور التاريخي  
للشيطان، وما تثيره لفظة «إبليس» من تداعيات دينية، عن مفهوم الشيطان، في مقابل  
ما تثيره ألفاظ «الجبة والعمامة» و«الإمامة» من إحياءات مغايرة تمام المغايرة للمفهوم  
الإبليسى، ومع ذلك يتم الانتقال إلى هذه الأدوار، كاتقنعة وقتية تخدم مصالح خاصة، لا  
علاقة لها بالقيم والمبادئ والأخلاق، ولذا يضيف النص على هذا التبدل الغريب مسحة  
من الدهشة والعجب حين يتم ذلك من النقيض إلى النقيض، لا شيء إلا لأن مقتضيات  
«الزعامه» تقتضي هذا التبدل، وحسب أن أقنعة الجبة والعمامة، والإمامة، التي يتم  
التخفي وراءها إشارة إيحائية إلى تحالفات السلطة مع رجال الدين، ممن باعوا  
ضمائرهم من أجل المنافع الزائلة، وهي الفكرة التي تتردد في شعر العدوانى في أكثر  
من مكان في الديوان.

وإذا كانت إغراءات «الزعامه» أو السلطة تستوجب مثل هذا التحول الغريب، فإن  
العدوانى ينسب إلى السلطة الجائرة كل أسباب التخلف التي تعوق انطلاق الحياة،  
وانها وراء امتحان كرامة الإنسان، وإذلاله، وقتل إبداعاته، وطموحه، فلا مكان في  
المجتمع إلا للشخص واحد، تضفي عليه من الطقوس والنعوت، ما يصبح معها وثناً  
يلهج الرعاع بذكره، فلا يرى أحداً يساويه منزلة وقدرًا:

\_\_\_\_\_ دام لنا وثن

\_\_\_\_\_ في بولصة الأودسان

\_\_\_\_\_ لنا ثمن

\_\_\_\_\_ ومنا أوزان<sup>(30)</sup>

هكذا تبدو إطلالة الواقع عند العدوانى مشحونة بالتنافر بين السلطة القهرية والإنسان، فالسلطة لا تريد من الإنسان إلا أن يكون عبداً قليلاً منقاداً لرغباتها، وإلا فهو عندها ساقط لا قيمة له:

وجـوـهـنـا لـيـس لـهـا ظـل  
عـلـى مـوـائـد القـبـور  
أـسـمـائـنـا لـيـس لـهـا مـحـل  
إـلـا عـلـى شـوـاهـد القـبـور  
تـهـمـلـنـا رـزـنـامـة الزـمـن  
وـنـحـن فـرـسـان الـوـطـن  
وـنـعـمـت الفـرـسـان<sup>(31)</sup>

هذه المفارقة الجوهرية، من منظور الـ «نحن» تجسد واقعاً يعمل على تصنيف أبنائه وفق اعتبارات خاصة لا صلة لها بقيمة الإنسان إلا من حيث موقعه، قريباً أو بعداً من دولة الأوثان. وتولد التوازنات الدلالية، المضمون السقوط في البيتين السابقين، إحساساً بالرفض التام إلا من القبور، فالوجه تفقد ظلها حيث يجب أن يكون لها ظل، والأسماء تفقد قيمتها إلا من شواهد القبور، كما يتولد عنها ترأسل آخر يتضاد معها، على مستوى المضمون والدلالة، لخلق نوع من التوازن بين الإحساس بالرفض من السلطة، وبين الإحساس بالقيمة الجوهرية للذات من منظور الـ «نحن» ونحن فرسان الوطن، وتكتمل ذروة النشوة والإحساس بالتوازن حين تصدر «الأنثى» حكمها على الموقف، و «نعمت الفرسان»، مما يوحي بمدى المفارقة في تطبيقات الواقع.

ويطرد الإحساس بحكم الفرد عند العدوانى، حين يرى ذلك التلازم غير الطبيعي بين الحاكم المستبد والرعية الجاهلة التي تخلع عليه صفات التلقية واضحة فيه كل آمالها:

عـكـفـوا عـلـى صـنـم وقـالـوا هـا هـذا  
سـر الحـيـاة ومـا لـنا عـنـه غـنى  
ولو اسـتـفـاقـوا مـن ضـلـالـهـم رآوا  
جـنـح الظـلام عـلـى حـمـاهـم هـيـمـنا



النور عندي كالضحى، لكنهم  
ظنوه سحراً ليس يشفي مؤمناً  
وغداً إذا كشف الغطاء واقبلت  
زهر الكواكب باهرات بالسنا  
سيري ويعلم كل من عشق الهدى  
من فاز بالاقسمار، أنتم أم أنا؟

.....

يا عابدي الأصنام ببغون العلا  
خدت رهن الكهف بارقة المنى<sup>(32)</sup>

هذه الوثنية التي يدينها العدواني مرتبطة عنده بالجهل والتخلف الذي يدفع إلى الاعتقاد بمثل هذه الأصنام، ومن هنا كان هذا الاتكاء على ملفوظات «الظلام» و «الضحى» و «الهدى»، و «زهر الكوكب» و «السنا»، و «الأقمار»، و «الكهف»، للإيحاء بجدلية الصراع بين الجهل والتنوير في محيط يسبغ على السلطة قدسية خاصة، «صنماً بأصباغ الطقوس مزينا»<sup>(33)</sup>، ولا تغفل «الأنا» في سياق هذه الجدلية أن تراهن على الحقيقة وهي تضع نفسها في إطار تعارضي مع الآخر، معتقدة أن الآتي سيكشف عن حجب هذه الحقيقة الغائبة، ما التزمت ألتها (من عشق الهدى)، وحينئذ يصبح الموقف تساؤلاً هادئاً عن فاز بهذه الحقيقة!

وتصبح تحالفات السلطة وبعض رجالات الدين غير المتنورين، وسيلة أخرى لتمكين السلطة من بسط قبضتها، وإحكام سيطرتها على قطاع كبير من بسطاء الناس نظير ما يحصل عليه رجال الدين من امتيازات خاصة، ويأخذ هذا المضمون بعداً أساسياً في مضمون التوسع الشبكي أو الخيطي لفضاء السلطة التعسفية التي يطرد اتكاء العدواني، في أكثر من موقف، على فضح أساليبها المختلفة في امتحان كرامات الناس، والاستخفاف بعقولهم وإخضاعهم لمنطقها:

عمامة على ضفاف مائده

تصبح قاعده

يقف فوقها مدار الشمس

وتسكن الحياة كلها على جداول الامس

.....

مائدة يصنعها السلطان

تزينت بلجمال الألوان

.....

عمامة على ضفاف مائده

وثيقة ما بين سكان القبور

وساكني القصور

كانت ومازالت على مختلف العصور.. خالده

تُصور التوراة والإنجيل والقرآن

حسب مراد الطبقات السائده<sup>(34)</sup>

هكذا يحدد النص أبعاد هذه العلاقة بين السلطة ورجال الدين، فعلى ضوء احتياجات السلطة يتم كل شيء وفق مرادها وهواها، من خلال التفسير والتأويل والفتوى، ولا ينسحب هذا الحكم بطبيعة الحال على جميع رجال الدين، بل على فئة خاصة، اتخذت من خدمة السلطة وسيلة لتحقيق أغراضها ومنافعها الدنيوية على حساب الدين، ويؤكد النص على تاريخية هذه العلاقة التلازمية في كل عصر، وعلى تحققها في بعض رجال الدين ممن يحسبون على الديانات الكبرى الثلاث.

وتأخذ المفارقة في هذه العلاقة بعداً آخر في تجليات النص، حين تصبح هذه العلاقة منسحبة سلباً على طرف آخر هم سكان القبور في مقابل ساكني القصور، فالثوار والخارجون على السلطة مصيرهم القبور، حسب منطق هذه العلاقة.

ويتداعى في فكر العلواني من نتائج هذه العلاقة، أنها كرسّت في نفس الإنسان الضنوع، والتزوع إلى الطاعة العمياء، وغرست في وجدانه أن جماع الأمر كله يتوزع بين سادة لهم السلطة والجاه، لا ينازعهم فيهما منازع، ورعاع لا حظ لهم من شرف أو جاه، قدرهم أن يكونوا عبيداً لساكنتهم، مهما نالهم من خسف أو مهانة أو ذل، على أيدي سائنتهم:

أنا بالسيد لا أكفر

السيد؟ ما أعظمه!!

ما أكرمه !!

هو ربي

.....

اتعبد في محرابه..

وأروح أقبل نعليه...

كي يرضى بي

كلبًا أو قطًا بقعي

بين يديه...

.....

مهما لاقيت من السيد!!

سأفضل له عبدًا

يهتك عرضي..

يسلخ جلدي

يطعنني بالخنجر...

يصنع مني سيفًا

أو كرباجًا

يضرب عبدًا يتحدر

وأنا ملك السيد

وأقر له بالملكية!!<sup>(35)</sup>

هذا الإحساس الطاغى بفكرة العبودية المهيمنة على فكر هذا الإنسان تقتل في وجدانه إنسانيته وتحوله إلى آلة صماء في يد سيده يستخدمها متى شاء وكيفما شاء. وحين يقدم النص هذا النموذج من العبودية المفرطة التي تصل إلى حد الشرك في الربوبية، إنما يكشف عن عوار ما يعتمل في نفوس الكثيرين من خوف ورهبة، وجهل وتخلف، يحول بينهم وبين فكرة التخلص من الإحساس بالدونية. إن مفهوم العبودية عند العدواني هنا يوازي مفهوم الموت، فالغناء مشاعر الإنسان وأحاسيسه، هو إلغاء لوجوده، وهو الموت بعينه.

وتأخذ صورة العبودية في النص أنماطاً مختلفة، فمن العبودية المطلقة، المتماثلة مع الرئوبية، إلى الخنوع المطلق حتى ولو وصل الأمر إلى سلخ الجلد وهتك العرض، ويجنح النص في عرض مشاهد العبودية، عند هذا النموذج إلى التجسيد اللغوي الحاد لفاعلية العبودية في النفس حين يصل الأمر إلى تقبيل النعل أو حين يصبح العبد في يد سيده سوطاً يضرب به المتعربين عليه، أو حين يلغي وجوده تماماً ليصبح شيئاً من مقتنيات سيده، أو حين يتساوى الإنسان مع الكلب أو القط يقعي نليلاً بحضرة سيده، ولا يبالى بعد ذلك ما يفعل به. وتزدهم مكونات النص اللغوية بالأفعال المضارعة التي تولد حساً بالعمومية المطلقة التي تتجاوز حدود المكان والزمان، ليصبح النموذج بالتالي أنموذجاً إنسانياً عاماً، يمكن وجوده في أي مكان أو زمان، لكن هذا لا يعني أن النص لا يحيل إلى واقع مشاهد، بل على العكس من ذلك تماماً إن مشكلة هذا النموذج التي يستعرضها النص هي في واقع الأمر مشكلة الإنسان العربي المعاصر الذي يرتعد خوفاً من المطالبة بالحرية، لأنه يدرك مدى ما سيناله من أذى وتبعات هائلة لا طاقة له بها، وإذا نراه يصرخ مرعوباً:

الحرية ترعبني

تلقفني في جو فراخ

يفعال كياني. . . . .

ويطوح بي في مهواة

. . . . .

قولوا لدعاة الحرية. . .

فليبتعدوا عني

أنا ضد العتق

أنا مخلوق للرق

. . . . .

الحرية عزم وإرادة

الحرية ما خلقت لي. . . .

بل خلقت للمساواة

فأنا مهما نلت من الرفعة

والصيت وطيب السمعة!!

. . . . .

سائل مدى عمري عبدًا

يخشى خطر الحرية<sup>(36)</sup>

هذا الرعب القاتل فرقاً من الحرية وإيثار العبودية عليها ما كان ليتجذر في النفوس إلى هذا الحد لولا أن الوسائل القمعية ضد حرية الإنسان كانت قد رسخت هذا الإحساس، واغتالت تقيضه، وهو الإحساس بقيمة الحرية، وحين تغتال الحرية تغتال الحياة ذاتها، وبالتالي تصبح العبودية وجهًا آخر للموت.

إن المضمون الفكري للعبودية عند العدوان لا ينفصل عن الواقع السياسي، فالحرية محاصرة إما من داخل الإنسان نفسه، لأنه يخاف عواقبها، أو لأنه لم يكن يعرف غير الرق والطاعة حياة وسلوكاً، أو لأنه ترى على أن الحرية ليست له وإنما للسلادة، من عليا القوم، على اعتبار أنه يفتقر إلى أبسط وسائلها، وهي العزم والإرادة، وإما أن تكون هذه الحرية محاصرة من خارجه بفعل السلطة القهرية، ففي قصيدة «مدينة الأموات» هناك حديث عن تلك الشوارع المسقوفة بالحجارة التي تمنع نفاذ الضياء والهواء، وفي قصيدة «مدينة» هناك حديث آخر عن تلك المدينة التي قد أغلقت من دون أهلها الأبواب، وهذا الواقع المؤلم بغياب الحرية، ووادها في وجدان الإنسان، يجعل من إعادة الثقة بها كوسيلة حياة أمراً صعباً بل شاقاً ومضنياً، ولذا يبدأ العدوان بإعادة قراءة الواقع قراءة متأنية، وتفكيكه وإعادة بنائه تمهيداً لمحاورته.

(6)

تفكيك الواقع وإعادة بنائه،

إن محاولة قراءة الواقع قراءة تفكيكية، وتسليط المجهر الشعري على مكوناته الدقيقة يعني عند العدوان محاولة أعمق لفهم ما ينطوي عليه هذا الواقع من معوقات تحول دون تقبله لمفاهيم جديدة تنقله من ريفه التخلف إلى أفاق العصر:

أفكارنا بحاجة

في كنف السلاطين

خراجة ولّجة  
في قن أصحاب الملايين  
ويبضها يثمر حسب الحاجة  
افراخها مدجنه  
تلقط حب النل والقهر بمسكنه  
حتى ترى خلاصها، إخلاصها  
للنبيح بالسكاكين<sup>(37)</sup>

هكذا تبدر نمطية التفكير العام لواقع مأسور فكرًا وسلوكًا بالسلطة وأصحاب الثروة، فلا يتشكل فضاء تفكيره إلا في محيط رغباتهم وأهوائهم، تحيط به الذلة والمسكنة. ويتحرك هذا المضمون في صيغة جماعية تضم «الأناء» والآخر لتأكيد شمولية هذا النوع من التفكير، فلا تتمحور الإدانة حول طرف دون آخر، بل تبقى مسؤولية جماعية تجسد مدى تدني المستوى الفكري الذي لا يرى أبعد من السلطة، ولا يفكر إلا بها. وإذا كان النص يرمي إلى إدانة الطبقة المفكرة في هذا الأمر فلأن دورها الأساسي يمكن في إيقاظ الوعي، والتمرد على أشكال الجمود والتخلف، باعتبارها النخبة المفكرة القادرة على إحداث التغيير وقيادة الرأي العام، لا أن تلغي وجودها وتنقاد إلى السلطة بصورة مثله ومهينة، ويعمد النص إلى تجسيد هذه الأفكار المدجنة وما يصدر عنها «بالدجاجة» ، التي لا تبيض إلا حسب الحاجة، ولا يصدر عنها إلا فراخ مدجنة مثلها، تلتقط حب النل بانتظار السكاكين التي تهوي على رقابها، والصورة عميقة الغزى والدلالة على بيان حماة المهانة والمسكنة التي يتقلب فيه الفكر تحت مظلة السلطة التي تسخره لها حسبما تريد، مقيدة إياه بالمنافع الشخصية الثقافية التي يقبل عليها بمذلة ومهانة.

ويتكرر المضمون عند العدواناني، في تجل آخر، من منظور التعارض بين القول والسلوك، فالقول المزخرف ينبئ عن موقف، ثم لا يلبث السلوك أن يهدم هذا الموقف القولي تحت تأثير السلطة، التي تصبح هي الحقيقة التي ينبغي التوقف عندها، وما بعدها فسراب وقبض ريع:

لا يخدعك ما يقال فإنما  
بين المقالة والسلوك خصام

كلمُ الملائكة تحت السن عصبية  
إبليس مأموم لها وإمام  
قالوا فنالوا، وازدريت مقالهم  
ومنالهم، فذهبتني اللوام  
وسالت احلامي وايامي فما  
صدقنتني الأحلام والأيام  
... إني دريت الأمر فاستغنيت عن  
قوم على نل المقام أقاموا

.....

وسالت نفسي والطريق مغاظة  
والطود يُهجر، والسهول ترام  
هل تحفظ الأقلام ما أودعته  
في صدرها، أم تنكر الأقلام؟  
قالت: واكثت الحوادث قولها  
الحق... ما قالت به الحكام  
مئيت نفسه، والأمانى كلها  
خديغ، وما عند الإنام تمام<sup>(38)</sup>

يتشكل النص هنا في إطار الرؤية الشخصية «للانا» مع اتكاء خاص على التجربة التحليلية المباشرة لهذا الموقف، مما قد يعمق من تأثير فاعلية الخطاب في ذهن المتلقي، ولذا يكون هناك تركيز على المخاطب الذي يتوجه إليه النص بصورة مباشرة، مبتدئاً بعبارة تحذيرية «لا يخذعك ما يقال..»، لتهيئة المتلقي ذهنياً إلى نتائج التجربة الذاتية في سبر الواقع الذي يصطدم فيه القول بالسلوك، حيث يضيف القول مظاهر وأردية خادعة لا تعكس حقيقة النفس، التي تشتري بالمتاع، فيفتضح سلوكها، وتظهر على جبلتها الحقيقية، جبلة منافقة، لا تثبت على مبدأ، أو رأي، «قالوا فنالوا» هكذا ينسجم الموقف، لصالح هذه الفئة المخادعة، لكن العدوانية يرفض هذا الزيف بل

يزدريه، ورفضه هذا صابر عن تجربة وتحليل دقيق للموقف يلام على أثره، بشدة، مما يدفع «الانا» إلى أن تتردد إلى نفسها من الداخل، في مسالة حول حقيقة الموقف، تنتهي بها إلى تأكيد رؤيتها، ويتواصل الحوار مع النفس مرة أخرى، في سياق تناقضات الواقع، املاً في الوصول إلى شبه يقين يضمن «للانا» الحفاظ على القيم والمبادئ التي غرسها في النفوس، غير أن هذا الأمل لا يتحقق، إذ تؤكد النفس من الداخل، والوقائع من الخارج أن منطق السلطة فوق كل منطق، وأن الأحلام والأمانى ليست إلا خدعاً. هكذا يكشف العدواني حقيقة الموقف برمته، وبخائل نفوس الناس، وانجذابهم إلى السلطة، وتكرهم للمبادئ، والقيم التي تباع في سوق السلطة بلبخس الأثمان.

ويبقى تعارض الواقع وتناقضاته مع القول من المضامين الملحة على فكر العدواني، فيقف الشاعر عند هذه التناقضات متأملاً ومحللاً لما تنطوي عليه من أهداف، ومرام خاصة، فيلتقط لنا مشهداً طريفاً من الحملات الانتخابية التي يكثر فيها الوعد للمواطن بتحقيق الطموحات، والوعيد للسلطة إن لم تستجب للرغبة الشعبية، وتعلو فيها الأصوات مطالبة بالتغيير، ثم ينتهي فجأة كل شيء إلى لا شيء:

الوعد مات

والوعيد مات

وعانت الديدان بالرفات

وعربت، فأغتالت التربه

وانتهت اللعبه

فما هناك ندوة ولا خطبه

... وسقطت اعمدة الخيام

على موائد الطعام

وصارت الأحلام

سخرية الأيام

.....

وعاد ما كان،



إلى ما كان،

يلابس الحياة في امان

بنجوة من رغبة او رهبة<sup>(39)</sup>

هكذا يواجهنا النص ابتداء بموت «الوعد» و «الوعد» اللذين كانا جوهر القضية التي دار في فضائها الموقف، ولا يكتفي النص بإعلان الموت بل يمضي في استقصاء صورة الموت نفسه، ليؤكد فاعلية الموت فيما كان يعتقد أنه الحياة، فإذا هو الآن وفات تعيث فيه الديدان، التي استمرت لعبة العريضة في هذا الرفات حتى اغتالت تربته، رمز الحياة، والدلالة عميقة المغزى على التناكر للمبادئ، والقيم التي لا يصمد دعائها أمام تحديات الواقع، بل سرعان ما ينكسرون أمامها بعد انتهاء «اللعبة». يمثل هذه الرؤية يؤكد النص أن الأمر بدأ، بعد انتهاء فصول اللعبة، كما لو كان مشهداً من مسرحية هزلية، سقطت فيه أعمدة الخيام على موائد الطعام، في إشارة ساخرة إلى تلك الموائد الصاخبة التي كانت تقام في مواسم الانتخابات حيث يتبارى المرشحون في عرض برامجهم الانتخابية مصحوبة بموائد عامرة بما لذ من الطعام، تستهدف مخاطبة البطلون قبل العقول، وحتى مع فوز المرشحين تضعيع الأحلام، فيصبح الواقع ذا بعد واحد عاجز عن تجاوز حاضره، إذ لا يشكل المستقبل له بعداً آخر يتضاد معه في لعبة التحدي، والنزوع إلى التغيير بل يبقى الحاضر هو المستقبل. وتشكل عبارة النص «وعاد ما كان إلى ما كان» بؤرة دلالية في نسيجه تجسد افتقار الرؤية المستقبلية للواقع الذي تضعيع فيه الذات بين الاستسلام للرغبات والمنافع التي يشتري بها سكوتها وبين إثارة السلامة والصمت خوفاً من إرهاب السلطة وبطشها.

ويأخذ استهجان تغليب المنافع الشخصية، والتغريب بالناس وخذاعهم للوصول إلى السلطة حيزاً من فكر العدواني في تحليله للواقع، الذي يناهضه مناهضة شديدة تكشف عن عواره وأدوائه، فيلقي ضوئاً باهراً على بعض النماذج الاجتماعية التي تمارس الكذب، وتظهر مالا تبطن في سبيل الوصول إلى السلطة:

كل الذين اقسموا لكم

بكانب القسم

اتخذوكم سلماً إلى مدارج النعم

وأصبحوا من الأساطين

وصار كل منهم ينفخ أوداجه

ويشيد أبراجه

.....

صاحب سلطة على الميادين<sup>(40)</sup>

يتم تشكيل المضمون لهذه النماذج المنحرفة، في أبسط صوره الممكنة وبلغة شعرية تقريرية، لاعتماد أسلوب الصدمة النفسية في مفاجأة المخاطب البسيط بحقيقة أولئك الذين غرروا به حتى أوصلهم إلى سدة السلطة فإذا بهم مشغولون بذواتهم، مادياً ومعنوياً عن معاناته وهمومه، فلا هم لهم إلا جمع المال، وشهوة السلطة، ويكاد مثل هذا المضمون المعتمد على الصدمة المفاجئة، في مخاطبة المتلقي للنص لإشعاره بخيبة الأمل والإحباط في الآخر المضاد، قاسماً مشتركاً في المضامين الشعرية عند العدوانى، وبخاصة تلك المتعلقة بتحريض الوعي الجماهيري، وتبصيره بما ينطوي عليه واقعه من أمور قد تجوز عليه.

وإذا كان النص يتحدث عن موقف معين، وفي لحظة زمنية معينة، فلا يعني ذلك أن هذا شيء طارئ، يمكن تجاوزه، بتجاوز زمنه، أو بتغيير شخصه، إنه جزء من بنية اجتماعية يستغل فيها الإنسان أخاه الإنسان لأغراضه الشخصية، وهي تكاد تكون تجربة إنسانية عامة وقضية أخلاقية، ولهذا كان جهاد العدوانى في مناهضة هذا السلوك المنحرف وغير حركة مستمرة لاتعرف التوقف أو المهادة.

ولعل في انكاء المضمون الشعري عند العدوانى على نتائج الموقف لا تفاصيله، ولا ملبساته، التي قادت إلى هذه النتيجة، يخدم هدفاً آخر وهو إعطاء إيالة مكثفة إلى المفارقة الحادة بين الواقع والمثال في الممارسة الإنسانية للحياة.

ومثل السلطة التي ترد في كثير من المضامين الشعرية عند العدوانى، وبصيغ مختلفة، «السلطان» «سلطين»، «دولة الأوثان»، «صنم» «وثن»، «السيد»، «الحكام»،

«دولة الجوّاري والخدم»، «عمامة وعسكر» «العسكر» «الأنظمة»، بنية أساسية في نسيج النصّ الشعريّ عنده باعتبارها مسؤولة عن الكوارث التي آلت بالواقع إلى التخلف وانهيار الحلم العربيّ بالوحدة، والهزائم النكراء، وقتل روح الإبداع في الإنسان، من خلال ارتباطها بالقوى المتخلفة التي تمكّن لها من السلطة والتسلط، ولذا يلقي العدوانيّ ضوئاً باهراً على هذه الظاهرة محاولاً أن يفوص في تفاصيلها وأسبابها، ليقدم لنا رؤيته كشاهد عصر على هذه المسألة:

نحن لم نهزم، ولكنّ الهزيمة

في ضمير الأنظمة

عششت فيها وباضت

فرخت فيها السجون المظلمة

.....

هزمتنا الأنظمة

هزمتنا الأنظمة

.....

شربت أحرارنا

شوّهت أثارنا

فرغتنا للحياة الهرمه

هزمتنا الأنظمة

هزمتنا الأنظمة

رهنتنا للخدم

اقتلت فينا الهمم

.....

فغدونا أمة مستسلمة

هزمتنا الأنظمة<sup>(41)</sup>

يبدأ النص في تأسيس موقف تضادي في سياق الضمير الجماعي، الذي يتخلل شبكة النص بصورة طاغية ، والآخر المفرد فتتناهى كلها في اتجاه واحد نحو تجسيد لحظة إدراك الهزيمة، التي تنفيها الصيغة الجماعية عنها، وتلقيها على الطرف الآخر الذي تعتبره مسؤولاً بصورة مباشرة عن الهزيمة من الداخل، قبل أن تكون من الخارج. لقد قتلت هذه الأنظمة، بصيغة جماعية، إنسانية الإنسان وجعلته رهناً للسجون والمعتقلات، فتحقق له من ذلك شمولية المصير المساوي «أمة مستسلمة»، ويجنح النص إلى بيان حجم المأساة من خلال الإشارة إلى التفاصيل الواقعية التي كانت وراء هذا الحس الشمولي بالمأساة، وفي الوقت الذي ينفي فيه الخطاب الهزيمة عن الـ «نحن»، فإنه لا يلبث أن يؤكد في سياق وقائع هذه التفاصيل التي تلقي في تناميها عند نقاط جوهرية، ممثلة بال تكرار اللفظي «هزمتنا الأنظمة»، الذي يتكرر خمس مرات، ويمثل بؤرة ارتكازية في النسيج النصي، تشع بدلالاتها الكثيفة على واقع الحال - الذي يؤكد أن الهزيمة هزيمة الإنسان من الداخل بفعل الأنظمة - وترتفع في كل دورة من دورات النص درجة التوتر التي تسمح بتداعي الأفكار وإنثيال الانفعالات بشكل تلقائي.

ويتجلى مضمون علاقة السلطة بالهزيمة بشقيها، المعنوي والمادي، في سياق بنية لغوية متضادة تبدأ بالجملة الاسمية المنفية الهادئة النبرة، ثم تنعطف منها إلى الجملة الفعلية المثبتة العالية النبرة، التي تتتابع بشكل متلاحق، وتدخلها الصيغة المضعفة، وتهيمن عليها التمددات الصوتية، التي تغطي شبكة النص بصورة لافتة للنظر، لتجسد حالة انفجار «الأنا» في مواجهة الحدث (الهزيمة)، أو الأحداث المساوية التي آلت بالأمة إلى هذا الخنوع المذل، ويتوازى هذا الموقف تماماً مع موقف العبودية الذي سبق أن أشرنا إليه قبل قليل، حيث حولت السلطة الإنسان إلى عبد يرفض الحرية والتمرد، ويستمرى عليها العبودية والخنوع.

وتظل السلطة وتداعياتها، تلح على فكر العدوانى باستمرار من خلال انسراها في مضامينه الشعرية حتى بعد أن تقدم به العمر، إما بصورة مباشرة، أو غير

مباشرة، وتأتي في شعره إما مقرونة بتحالفاتها التقليدية من القوى الراضية لفكرة التنوير أو بدونها، غير أن أكثرها وضوحاً في شعره تناولها في سياق تحالفاتها، أو تناول تحالفاتها في سياقها، باعتبارها جميعاً وجهاً واحداً من وجوه التخلف، ولذا كانت نظريته التأملية فيها تصدر عن حساسية فائقة تجاهها جميعاً:

أه من تلك الأرقام

تحت ريش العسكر المنفوش

أوطي العمائم

حاصرتنا بمعاقل

قيدتنا بسلاسل

فجرت فينا القنابل

فتهاوينا شظايا

من ضلوع وجماجم

.....

إنما سر الهزائم

في نسيج الأنظمة

حيث تفتال العزائم<sup>(42)</sup>

إن لفظة «الأرقام» الذي تتصدر النص، تشير إلى أكثر من جهة، إنها الكلمة المفتاح التي تنساب في إطارها كل متعلقات الوصف التي تصب في إطار ذلك الإحساس الشمولي بامتهان كرامة الإنسان، على كل المستويات، وهو المفهوم الذي يتكرر عند العدوانية باستمرار مجسداً هاجساً لا ينقطع من التوتر والقلق، الذي يدفع اللغة الشعرية عنده إلى ابتداء تركيبات لغوية خاصة قائمة على شحن اللغة بإيحاءات تجسد المواقف الشعورية الغاضبة، مثل «ريش العسكر المنفوش»، «طي العمائم»، «سر الهزائم في نسيج الأنظمة»، «تفتال العزائم»، حيث تتوازى مع تعبيرات أخرى وردت في النص للسابق «الهزيمة في ضمير الأنظمة»، «قتلت فينا الهمم»، «أمة مستسلمة»، ناهيك عن التكرار اللفظي المحض، الذي يمثل السمة الغالبة على الكتابة الشعرية عند العدوانية، وقد رأينا له أمثلة عدة على

ذلك فيما سبق من الدراسة، حيث يصبح التكرار عنده بؤرة ارتكازية في النص يلتقي ويتقاطع عندها عدد من القضايا التي يثيرها الخطاب.

ولحل مقارنة سريعة بين مضموني النصين السابقين عن السلطة نتيج لنا أن نلمح بعضاً من التكرار المضموني الذي يرصد على نحو مركز تداعيات الواقع، التي تأخذ بعداً شمولياً في تداعياتها، مما يشعر بهيمنة النموذج المضموني الذي يتشكل، في تراكيب لغوية، وصور فنية، متشابهة، تنسرب في شبكة النص بصورة تلقائية تفرضها طبيعة المضمون الذي تشكل في سياقه النموذج الأول.

(7)

#### الخطاب العقلي والتمرد،

في لحظات الثورة والتمرد على تناقضات الواقع ينشط الشاعر في توظيف العقل، بما ينطوي عليه من مدركات وافكار وأخيلة في محاولة اللحظة الراهنة للخروج، من مازقها، ففتتدخل في هذا الحوار أصوات: النبوة، التي ترهص بما وراء الواقع، وتأرجع «الانا» بين التوحد مع الواقع أو الانفصال عنه، وتلبس الخيال بالواقع، وتحول اللامعقول إلى معقول، حيث تتشكل في سياقاتها رؤية فكرية تعمل على اختراق منافذ الرؤية إلى أبعد فضاءاتها للقبض على اللحظة المدهشة في تعميق الإحساس بالوعي، وتأسيس المدرك العقلي القادر على الوصول بالمتلقي إلى إيقاظ فاعلية التفكير بالواقع وتداعياته السياسية، والاجتماعية، والفكرية، كجزء من فلسفة التنوير التي يسعى الخطاب الشعري عند العدوانى إلى تأسيسها، وتجنيدها في وجدان المتلقي ليكون قادراً على التوازي فكرياً مع تحديات الحاضر التي تفرض هيمنتها عليه، إلى درجة النية والضياع، وتمتع أو تحد من إشراقة المستقبل، بصور وأشكال متعددة.

(1) النظر إلى ما وراء الواقع،

تستمد النبوة الشعرية إرهاباتها بما وراء الواقع من عناصر الحدس التي تثور وتتوهج في لحظات التجلي الشعري، فتتشكل الرؤية من عناصر معقدة يلعب فيها

الرمز أو الموروث، بأنماطه المختلفة، دورًا حاسمًا في بلورة مشهد الرؤية<sup>(43)</sup> الذي ينفج على فضاء آخر ينذر بالآتي، وفي قصيدة العدوانى «خطاب إلى سيدنا نوح» تلمح شيئًا من أبعاد هذه الرؤية:

يا نوح أدركنا  
من قبل أن ياتمر الطوفان بالسفينه  
وتفقد الأرض مظلة الضياء  
في عالم القى المقاليد إلى عساكر الظلام  
فشرعت له قوانين الحلال والحرام  
وطمرته في أحافير الزمان قبل ألف عام  
فباع دنياه وياع دينه  
وقس الصخور  
صحفًا وحجرًا  
وهام في دنيا القبور

.....

يا نوح أدركنا  
فليس إلا أنت بين الأنبياء  
ساد على الطوفان  
وعاد بالحياة والأحياء  
على سفينة الهدى إلى بر الأمان  
من قبل أن تغامر الحياة غرقى  
مثل أبك المسكين  
افزعه الطوفان فاستولى على أعصابه الخبل  
فكان بين المغرقين

.....

يا سيد الربابنه

يا نوح ابركنا

من غرق مهين

.....

يا قاهر الطوفان

بالحكمة واليقين

يا نوح ابركنا

يا نوح ابركنا

يا نوح ابركنا<sup>(44)</sup>

إنه الطوفان، هكذا ترمص الرؤية بالنبوءة، المنبثقة من أتون الموروث الديني، الذي يصبح مركز الإشعاع الدلالي في تكوين عناصر الرؤية، ابتداء من عنوان النص، «خطاب إلى سيدنا نوح»، الذي يوصي إلى البحث عن مخرج من أزمة الطوفان القادم، فليس هناك تجربة في التاريخ تعاملت مع الطوفان كتجربة سيدنا نوح عليه السلام، وتترك «الأنا» عمق هذه التجربة الإنسانية الفريدة، فتضفي على صاحبها من الصفات ما تجعله المنقذ الجديد من الطوفان القادم فهو سيد الريابنة، الذي قهر الطوفان بالحكمة واليقين. إن التوجه أو البحث عن الخلاص من خارج الواقع المعاصر إلى واقع التاريخ إيماءة إلى عمق الواقع، ورهبة القادم، وهنا تبرز تجربة الطوفان العظيم، كشاهد ماثل في الذاكرة على الخروج من أسر الواقع الحافل بالكارثة القادمة.

ويستلهم النص كل مكونات التجربة التراثية فيذكر اسم «سيدنا نوح»، الذي يتردد كثيراً في النص، و«الطوفان»، و«السفينة»، و«ابن نوح» فيوظفها توظيفاً عالياً يكشف عن مدى قدرة اللغة الشعرية على مزج كل هذه المكونات وصهرها في كيان واحد لتصبح التجربة المعاصرة وجهاً آخر للتجربة التاريخية، لكن السمة الفارقة بين الوجهين، أن الأول لا يعاني من أزمة المنقذ، فهو حاضر قبل الكارثة وبعدها، في حين أن الثاني غائب لا وجود له، وهذا في حد ذاته يمثل بؤرة التنازع في الخطاب، ومن هنا كان هذا الخطاب الموجه إلى سيدنا نوح، بصفاته الجوهريّة، التي لا يشاركه فيها مشارك على الإطلاق، «فليس إلا أنت بين الأنبياء ساد على الطوفان»، لتجسد



الإحساس بانعدام النظير المعاصر القادر على الإمساك بخيوط الكارثة، وعلى هذا جاء الإلحاح المستمر على جملة النداء «يا نوح اتركنا»، التي تتخلل نسيج النص بصورة متكررة جامعة بين خطي التوتر، والتنامي في بنية النص الشعري في وقت واحد، حتى إذا ما اكتمل التنامي انهارت الجملة ذاتها في نهاية النص بشكل متتال لتجسد لحظة الغزع بغياب النظير المعاصر.

وإذا كان تشكل مضمون الخطاب في عمومته ينطلق في أبعاده الدلالية من المنظور التراثري، الذي تنفامى في رحمه أزمة الواقع، فإن بنية تشكله اللغوية أضفت خصوصية معينة على بعض دلالاته، التي تتجاوز الدلالة التراثية إلى دلالة جديدة، تأمل تعبير «وتفقد الأرض مظلة الضياء»، فالعلاقة بين المظلة والضياء، في هذه المزاوجة اللغوية، ليست متطابقة، لانتمائهما أصلا إلى حقلين دلاليين مختلفين، بيد أنهما قد اقسرتا على هذه المزاوجة، لإنتاج دلالة جديدة، تشير إلى عناصر التنوير، التي تتعرض إلى الزوال تحت ضغط الواقع، وكذا الأمر ذاته مع التعبير الآخر «في عالم ألقى المقاليد إلى عساكر الظلام»، فلفظنا «عساكر الظلام» في هذا التعبير، غير متطابقتين أيضاً في المزاوجة، لاختلاف حقليهما الدلالي، لكن جمعهما في هذا التعبير يضيف دلالة جديدة توحى بمواقف القوى المضادة لحركة التنوير، وترتبط العبارتان السابقتان بعلاقات تضادية (ظلام x ضياء) لوصف واقعية الموقف المتنازم في صراع القوى التي تحاول بسط هيمنتها عليه، وتسمع جملة التضاد الثانية، بصيغتها الانفعالية، بأنيمات كل عناصر التضاد التي ترتبط معها في الموقف المضاد للأولى، فتتنامي حركتها بصورة سريعة من خلال تتابع بنية التشكيلات اللغوية، التي تعمل على تثبيت هذه العناصر بتسميتها، في سياق علاقاتها التضادية، الحلال x الحرام، دنياه x دينه، أو التناظرية، الصخور // صحف // حجر // قبور //، لتنازيم الموقف، وشحنه بهذه الطريقة المثيرة التي يصعب معها تقادي الطوفان الذي يتحدث عنه النص.

وتبدو الإشارة إلى موقف ابن نوح من الطوفان، وعصيانه لأبيه، في بنية النص، ثرية الدلالة على نتائج الموقف المضاد، بحكم ما تستثيره القصة القرآنية في هذا الموقف، من إشاعات دينية تجسد العقوق، والعصيان، والغرور، وفقدان العقل، في موقف يستوجب حضور العقل.

ويظل عالم ما وراء الواقع هاجسًا يتكرر عند العدوانى فى أكثر من مكان فى ديوانه مشكلاً فى ذلك جزءاً من بنية تفكيره وفلسفته فى تجاوز واقعه، لإيمانه بحتمية التغيير منكأً فى ذلك أحياناً على أحاسيسه ومشاعره حين تغيب الرؤية:

تمور فى شهوتان

حماسة لدوحة فينانة الشجر

ساحرة الثمر

وفزع مروع يرعد كالبركان

يعصف بالحياة والبشر..<sup>(45)</sup>

هكذا تتنامى المشاعر والحواس وتتجانب فى عنف، بين حلم «يوتوبيا» تلك الجنة المفقودة على الأرض، وبين حلم التغيير، الذى لن يتم ما لم تجتث كل أشكال الحياة القائمة، لإعادة بناء الحياة من جديد. وإذا كان القلق والتوتر هما اللذان يهيمنان على النص لوقوع الشهوة بين بعدين متضادين «حماسة... وفزع...» فيتقاطعان بصورة حادة فى وجدان «الأناء»، فما ذلك إلا لاتعدام الرؤية، التى تلح عليها «الأناء» لكنها لا تنبلج، مضاعفة بذلك من مساحة القلق فى النفس:

وهكذا اجلس فوق فلك مضطرب الأهواء

انتظر السماء

لعلها تكشف عن نفسى غمة عمياء

فيشرق الطريق بالضياء

إنه «فلك مضطرب»، و«غيمة عمياء»، يمثل هذين الوصفين تجسد «الأناء» الموقف برمته، موقف يرهص بالكارثة، قد سدت فيه منافذ «الرؤية»، ولم يبق إلا انتظار العون من السماء، وهذا التسليم القدرى للواقع، وانتظار المجهول يعمق من مساحة التوتر النفسى، لأن الإقرار بالعجز، يعنى العودة «بالأناء» إلى نقطة البداية، إلى عالم النفس الذى تمور فيه الشهوتان، شهوة الأمل، وشهوة الثورة المروعة.

ويكرر انعدام الرؤية عند العدوان، ليصبح انعدامها رؤية شمولية، يقودها الأمل الذي يعلق عليه فعل التغيير، ولكنه لا يأتي أبداً:

ونظّل نرصد طالع الأمل

والليل يأتي بعده

فجر كربه أبرص

عنه النواظر تنكص

والفجر يأتي بعده

ليل تخال نجومه

مثل الدمامل

.....

ونظّل نرصد طالع الأمل

وإذا المزايل تعجن الفضلات فيها

ونصف في طبق على نسق

.....

ونظّل نرصد طالع الأمل<sup>(46)</sup>

تنتقل التجربة الرؤيوية من الذات إلى صيغة جماعية، ليصبح الموقف تعبيراً عن رؤية شاملة ينتظمها التريص والترقب المشويان بالقلق على الآتي الذي ما إن يقترب بزوغه إلا وينتكس، وتكتمل دورة الزمن، في تعاقب الليل والفجر فتصبح كل دورة من دوراته أكثر بشاعة من سابقتها، فالفجر كربه أبرص، والليل نجومه كالدمامل. وتتجلى الوظيفة الدلالية للنموت هنا باعتبارها محددة لطبيعة الدورة الزمانية غير المرغوبة، وينطوي اختيارها دون غيرها، كتعوت بشعة، على مسحة نفسية، كرد فعل انفعالي لدورة الزمن الثابتة عند مستوى معين لا تتجاوزه إلى ما هو مرغوب فيه. ويقدر ما يصل الترقب إلى أقصى طاقاته في الانفراج تحدث الانتكاسة، لتبدأ دورة أخرى من الترقب، في حلقة مفرغة، تبلغ أقصى درجاتها بشاعة في تلك الصورة المنفرة «وإذا المزايل... الخ» لتبيان فاعلية الواقع في مواجهة الأمل بالتغيير الذي يظل في نطاق الترقب من غير يس.

ولا تختلف بنية المضمون في هذه النصوص السابقة عن بعضها كثيرًا، إذ تتشكل البنية في كل منها من منظور الترقب والانتظار، لشيء قادم، فليس ثمة فرق كبير في الدلالة بين القول: «يا نوح أدركنا» والقول: «انتظر السماء»، والقول: «ونظال نرصد طالع الأمل»، إلا في البنية النحوية، وما عدا ذلك فالمضمون، بصفة عامة، محكوم ببؤرة انفعالية، يسودها القلق الذي يتموضع في هذه النصوص في تشكيلات لغوية مختلفة تنظمها علاقات التوازي المضموني التي تتخلل أنسجتها.

#### (ب) جدئية اللامعقول

على الرغم مما قد يثيره مصطلح «اللامعقول» في ثقافتنا المعاصرة من نزاعات فلسفية ونفسية حول مضمونه، وطرق استخدماته، فإن ما يهمنا منه هو أبسط معانيه المستخدمة، ونعني به ما يتعارض مع الفطرة السليمة، أو ما يتضاد معها، مما هو مدرك بالتجربة والحس، أو مما قد عرف بالضرورة من خلال التلازم العقلي بين فكرة وأخرى تلزم عنها.<sup>(47)</sup>

من هذا المنظور تطل علينا لا معقولية الواقع الذي يحاوره العدوانى، منبها إلى خطئه وعواره تارة، وداعيًا إلى التمرد والثورة عليه تارة أخرى، لأنه تجازو الحدود الدنيا من العقل، وأصبح اللاعقل سمة الواقع، وفي قصيدة «تأملات ذاتية» لمحة ذكية إلى تلك «اللامعقولية» بالمعنى الذي أشرنا إليه:

ونتركب الطائفة

إلى منازل السلف

والمرأة العاقرة

نخطب عندها الخلف<sup>(48)</sup>

يمثل هذه الصورة يتضاد الواقع - عند العدوانى - مع العقل، ومنطق الحياة، وعلى الرغم مما تتطوي عليه الصورة من سخرية فإنها تومئ إلى جبلية ذات بعد واحد، ترى الحاضر من زاوية الماضي، وهي تكاد تكون سمة عامة تجعل الإنسان العربي غير قادر على الخروج من شرنقة الماضي، وتنفس المعاصرة، ومن هنا جاء

تعبير الشاعر عن هذا الوقف بصورة شاملة، تدنن الإنسان والزمان. وينطوي البيت الثاني من الخطاب على بعد إشاري، يتجاوز دلالاته الأولى، لينصرف إلى دلالة حرة تكمن في عدم تحكيم النظرة الموضوعية في شؤون حياتنا، أو في الاهتمام بالتأفة من الحياة على حساب الجوهري منها.

ويتوازي هذا المضمون، مع مضمون آخر، في قصيدة «خطاب إلى سيدنا نوح»، ينطلق من مفهوم الماضي ذاته في النظرة إلى الواقع:

تناوب الموتى عليه يخطبون

يُكفرون

كلُّ جيل همُّ أن يفكرا

ويكشف القناع

عن سادة رعا

تصدر بالعادات والطباع

عن رمم تحت الثرى

ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الثرى<sup>(49)</sup>

يمكن التوازي المضموني، في الدلالة العامة، على أسر الماضي، وسيطرته على بنية التفكير، التي لا تتواءم مع الحاضر، حتى بلغت محاصرة العقل والحجر عليه درجة الكفر لمن يهم باستخدامه، وهذه الفطرة لا تتفق مع فطرة الإنسان السوية التي شرفت بنور العقل. وتجلو بنية النص اللغوية خصائص وسمات هذه الفئة للتحكمة في اعتقال العقل بالتكفير سلاحاً ترهب به مخالفها، فتتوالى الجمل الفعلية، في سياق المضارع، مشكلة مواقف متضامين للحظة من الزمن يتصادم فيها العقل، مع العادات والسلوكيات التي تجاوزها الزمن، ويبقى الإنسان وعلاقته بالزمن - (جبلية الماضي - الحاضر - أو المعاصرة - التراث) - هو جوهر هذا الصراع الذي يتجدد على الدوام بين الحركات الصاعدة، والحركات المنبطة، التي تتمسك بحرفية الماضي، فلا ترى الفضل إلا فيه، منكرة دور الحاضر في صنع الحياة.

ويتكرر مثل هذا الموقف كثيراً عند العدوانى، إذ نلتقي في «مدينة الأموات»  
مشهداً آخر لا يقل تعارضاً مع العقل ومنطق الحياة عما سبقه من نصوص:

مستودع الأكفان والرفات

مدينة عاكفة على عبادة الظلام

تكره أن تغرد الطيور

وتشرق الحياة بالزهور

حتى ابتسامة الأطفال!!

تكرهها... تخنقها على شفاههم

لكي يموتوا.. وتموت!!

وشرعها... أن الوجود... كله

إنهم، وجرم، والم

وراحة الضمير في العدم<sup>(50)</sup>

تعتبر جملة «عبادة الظلام» في النص هي العبارة المولدة، لجميع أنماط العادات  
الحياتية التي لا تلتقي مع العقل على صعيد واحد، وينطوي النص على بعض التوازيات  
المضمونية التي تتراسل في شبكته مع النص السابق، إذ تنطلق كلها من بنية مضمونية  
واحدة، تهيمن على شبكة النصوص بالتوازي، الذي يتجسد في بنى مختلفة تعبيراً،  
ومتجانسة مضموناً، ولنتأمل هذه الأمثلة:

يُكفرون كل جيل هم أن يُفكروا

تكره أن تغرد الطيور

ويمكن التوازي هنا في تلك العلاقة التشابحية بين فعل الجيل الذي يهم بالتفكير  
فيصد بالتفكير، والطيور التي تحاول التغريد، فتصد بالاعتراض، ومثلها في التوازي:

ترفض أن يكون للإنسان منزل فوق الثرى

وتشرق الحياة بالزهور

حتى ابتسامة الأطفال تكرهها

فالإنسان، والحياة، والزهور والأطفال، كلها واقعة في دائرة الصد أو الحصار الذي يحاول التعبير الشعري التأكيد عليه في سياق تلك اللامعقولية التي يمارسها الواقع ضد الحياة. إذ يبدأ تشكيل العلاقات الدلالية فيما بين هذه الألفاظ من منظور «الموت والظلام» اللذين يشكلان معا بؤرة مركزية، تلقي عندها في النهاية كل الدلالات المفوضية إلى ذات المنظور الذي انطلقت منه في البداية، مشكلة بذلك دائرة مغلقة، تبدأ من الموت، وتنتهي بالموت، وبذا تصبح فاعلية الموت بدلالاتها الرمزية مهيمنة هيمنة تامة على الإنسان الذي يحاول جاهداً أن يخرج من حصاره وهيمنته بالتمرد عليه.

ويبدو هذا المناخ الناضج بالموت الذي يقدمه الخطاب مربعاً، ومفعماً بالسوداوية المطلقة، ومزجحماً بالقلق على المستقبل فهو يتحرك في سياق زمن واحد، إنه باختصار يشير، دون لبس أو موارد، إلى اللحظة الزمانية الحاضرة، التي تزجج فيها هذه الأصوات التي تختزل الحياة في ثلاثة مساوي: إثم + جرم + ألم، لا ترى غيرها، ثم تبني عليها نتيجة فترى أن راحة الضمير في العدم! متناسية الأوجه الأخرى للحياة. لكنه، على أية حال، الخيار الذي يناقض الفطرة السليمة في الإنسان الذي اختاره الله ليكون خليفته في الأرض.

ويتوازى مشهد واد الإنسان واحتقاره، مع المشهد السابق لواد الحياة واحتقارها، حيث نلتقي في قصيدة «يا جيلنا» صورة للامعقولية الإنسان في تعامله مع أخيه الإنسان، صورة تنضج بالربع القاتل لفقدان العقل، وانفلات السلوك اللا أخلاقي:

تجارب من البشر على البشر

تسجنه، تصلبه، تدفنه بمقبرها

تمنعه أن يسكب الدمع على أحلامه المبعثرة

... تسد فاه بالحجر!<sup>(51)</sup>

بمثل هذه الصورة السوداوية، البالغة البشاعة، تجسد لنا «الأنا» لا معقولية العلاقات الإنسانية، التي تتحول إلى تجارب بشرية تتوزع بين السجن، والقتل، والقبر وحبس المشاعر عن سكب الدمع، وسد الفم بالحجر عن الكلام.

وتجنح بنية النص اللغوية إلى تغليب صيغة الفعل المضارع على ما عداها، فتتوالى الأفعال بصورة متلاحقة لشحن الموقف بالحركة اللاهثة في متابعة أحداث هذه الصورة، كما لو كنا أمام شريط سينمائي طافح بالعنف، تتحرك أحداثه وفق طريقة «المنتاج» السينمائي التي يلجأ إليها مخرجو الأشرطة السينمائية، لإحداث أكبر تأثير ممكن في متلقي الرسالة، يجعله يتفاعل على نحو مضاد مع ما يراه من أحداث.

وتأخذ التشاكلات الصرفية للأفعال، «تسجته» «تصلبه» «تدفعه» «تمنعه»، أبعاداً انفعالية، في بنية النص، تهيمن عليها النبيرة الخطابية، المواتية لمثل هذه التشاكلات، التي ترقط الاهتمام، وتحفز الذهن على ملاحظتها. ومهما يكن من أمر فإن المشهد يبلغ ذروته في الامتهان حين «تسد فاه بالحجر» والتعبير ينطوي على إشارة إيحائية إلى غياب الحياة الديمقراطية، التي كان غيابها سبباً في هذه المأساة الإنسانية من العلاقات اللاعقلانية بين البشر، والخطاب، على أية حال، يوجه الاتهام إلى حاضر يزرع بمثل هذه العلاقات الشاذة.

ونلتقي عند العدوانية، وجهاً آخر من «اللامعقول» يرتكز فيه على العلاقة المنطقية بين الأشياء، وحين تنتقد هذه المنطقية، يصبح الأمر عسيراً على الفهم فيدخل الشاعر في محاوره منطقية مع الذات بإثارة الأسئلة التي تقود الآخر ذهنياً إلى التفاعل معها بصورة تلقائية، لارتباطها المباشر بالواقع المعيش، وفي قصيدة «أريد أن أفهم»، يتكرر هذا العنوان في فضاء القصيدة ثلاث عشرة مرة، وفي ست دورات، من دورات النص، تبدأ كل دورة بطرح السؤال ثم تختتم الموقف بالسؤال ذاته:

أريد أن أفهم!!

إذا طلبنا الرأي من غير ذوي

وجعنا بالرأي.. من لا رأي له

اذك ما نقصده، ونبتغيه؟؟

مشكلة نحلها بمشكلة!!

وهل من العزاء أن فنّدم؟

أريد أن أفهم<sup>(52)</sup>



هذا المنحنى الفني في الإلحاح على طلب الفهم، يعمل على إثارة المتلقي ولغث انتباهه وتهينته لموضوع المحاور المنطقية، التي تجسد تناقضًا أساسيًا، في طريقة اتخاذ القرار الذي قد تعقبه كوارث، ويعمد النص إلى إبراز هذا المضمون من خلال قلق «الأنا» الذي يبرز حادًا في مطلع الخطاب، مطالبة بالفهم، ثم تتحول إلى الذوبان في صيغة الجمع، ليصبح الموقف بالتالي حديثًا عن ممارسة شمولية تنطوي على مخاطر، ومن هنا ينتصب، التساؤل حادًا - عن مقصدية مثل هذا الاتجاه - معبرًا عن الدهشة والاستغراب، ويبدو للموقف برمته، كما لو كان، محاورًا مع النفس فيما يجري على أرض الواقع من أمور لا تستند في مرجعيتها إلى عقل أو منطق، فيتحوّل الموقف بالتالي إلى أن يصبح لغزًا يستعصي على الفهم.

ويعمد الخطاب إلى تقديم أمثلة عديدة للممارسات اللاعقلانية في حياتنا اليومية، للتدليل على انحراف الواقع عن النهج العقلاني في سير الأمور، فيعقد مقارنة بين إحداها وبين السيل حين يسد الطريق أمامه، فلا يلبث السيل أن يكسر هذا الحاجز متدفقًا وفق نهجه المرسوم:

أريد أن أفهم!

للسيل درب عندما يسد...

ايقف السيل وراء السد؟

أم يا ترى يرتد...!!

ويعلن الثورة والتحدي؟

وما هو المغنم..؟

من صد سيل شانه

من أمرنا اعظم..!

أريد أن أفهم!!

يجلو النص واقفًا عمليًا في الثورة والتحدي، وهو بهذا يلمح إلى الثورة على الأوضاع المكرسة التي تخالف طبيعة الحياة المفطورة على الحركة والتدفق والامتلاء، ولا تترك صيغة السؤال في سياق المثال، أننى شك في النتيجة الطبيعية لهذا الموقف،

وهو الثورة والتحدي، مما يعمق من إحساس التمرد في مثلقي النص باعتبار ذلك أمرًا طبيعياً، ويتعزز هذا الإحساس عنده أيضاً بالصيغة المكررة التي يلح عليها الخطاب «أريد أن أفهم» ملجأً إلى الإصرار على اختراق حاجز عدم الفهم.

وترد لفظة الثورة، والدعوة إليها، تصرّيحاً أو تلميحاً في العديد من قصائد العدوانى، وأكثر ما تأتي هذه الدعوة، في سياق الحديث عن لا معقولية الواقع، مما يشعر القارئ، بضرورتها للخروج من مأزق الواقع، إذ نجد في المقطع الأخير من قصيدة «مدينة الأموات» دعوة إلى اعتبار الثورة أحد الخيارات المفتوحة:

إنّا هنا أمام أمرين

ليس لنا فكاك منهما:

أن نلق الحياة من كياننا

ونختفي في غيبه القيود<sup>(53)</sup>

أو أن نثور.....

ونعلن الحرب على الأموات<sup>(54)</sup>

إن النص لا يترك لنا خياراً ثالثاً، بل يضعنا أمام خيارين، يردان في سياق صيغة الجمع، وعلينا أن نختار أحدهما باعتباره مطلباً يتجاوز «الأناء»، إلى الآخر – الجماعة، لإضفاء رؤية شمولية على هذا الخيار، مما يذكرنا بمقولة «شكسبير» «نكون أو لا نكون» ! إنه خيار بين إرانتين متعارضتين، لا تجتمعان على صعيد واحد، إرادة الموت، أو إرادة الحياة.

لكن شمولية الثورة التي يدعو إليها العدوانى في الخطاب السابق، لما تبلغ حد النضج الذي يكفل لها النجاح، ولذا فهو متيقن من هزيمتها ، إذ يقول بعدها:

وتنتهي الثورة بانهزامنا....

فإنما .... «الكثرة تغلب الشجاعة»

هكذا يلخص الشاعر، جماع الأمر كله، بعبارات قليلة، في سياق من تلك العبارة المشهورة: «الكثرة تغلب الشجاعة»، مما يشعر بانكسار خط الرؤية الجماعية

وتحوّله إلى رؤية فردية أو خاصة، لا تصمد أمام تحديات الجماعة المهيمنة على الواقع، ويسهم التناص في الخطاب في إبراز الموقف بصورة حادة، بين قطبين متضادين مجموع «فرد أو كثرة × شجاع، مما يشعر بتوحد «الأناء» في رؤيتها للثورة، وهو أمر لا طاقة «للأناء» وحدها به:

قالت: ومن يثور

على زمانه المأسور؟

قال: تجيء بالمنكر

في زمن دولته

عمامة وعسكر (55)

يمثل هذا الحوار الخاطف، طرح «الأناء» فكرة الثورة التي ترف في الذهن بإطراد على المستوى الفردي، في محاولة لاختبار مدى امتداد هذه الفكرة عند الآخر، الذي ما إن يسمعها حتى يسرع إلى استنكارها خوفاً واهللاً: «تجيء بالمنكر»، ولم يترك الخطاب دلالة لفظة المنكر لتتغلغل كإشارة حرة، قابلة للتأويل الإشاري، بل حدها بزمانها تحديداً دقيقاً «في زمن دولته عمامة وعسكر»، مما يشعر بمأساوية مثل هذا الفعل لو تم.

لكن «الأناء»، على أية حال، تراهن على المستقبل، فالمستقبل عندها كغيبيل بتحقيق هذه الثورة التي تصر عليها، ففي قصيدة «يا غدا الأخضر» ، يختلط اللونان الأخضر، والأحمر في هذه الثورة:

يا غدا الأخضر...

نحن هنا نشعلها ثورة

في أفق مُغَيَّرَ....

وكل سيف منرك دوره

في اللهب الأحمر... (56)

يبدو اليقين هنا، بلا حدود، من واقعية هذه الثورة القائمة، فالأدوار موزعة بشكل دقيق، يكشف عن نمطية التخطيط، لهذه الثورة الحمراء، وتتشكل رؤية هذه الثورة من

منظور عام، يجمع «الأنا» والآخر، ويوجد هدفهما في سياق عبارة «نحن هنا» التي تتغلغل في أنسجة الخطاب ثلاث مرات، بصورة مطردة، محافظة بذلك على تماسك الرؤية الجماعية التي ينطلق منها النص في وصف هذا الحدث القادم، الذي تتنامى دلالاته بصورة مطردة حتى تبلغ أوجها، في اكتمال نضج «غدنا الأخضر» الذي يصبح «أحلى من الكوثر».

تكشف بنية المضامين الشعرية، في نطاق «اللامعقول»، عن مشكلة مفعمة بالقلق، تهيمن على عقل الشاعر، فتتشكل في سياق عناصر حادة من العلاقات، التي ينتظمها خيط شبكي يتمدد في جسد النصوص مكونا بؤرة ارتكازية تنبع من علاقة الإنسان بتداعيات الواقع وافرازاته الخارجة على نطاق العقل والأخلاق والسلوك السوي، مما يفضي إلى أن ينبثق عن هذا الواقع حركتان تتنازعانه، بصورة تضادية: حركة تؤمن بالمكروس والثابت، وتعد الخروج عليه مروقاً وكفراً، ولا تتردد في ممارسة كل الوسائل المتاحة لها للحفاظ على هذا الموروث، وكبت كل الأصوات والعناصر التي تحاول الخروج عليه، حتى ولو كان هذا الثابت غير متوافق مع العصر، وحركة أخرى تناهضها، وتكشف خطاها وخطئها، محاولة بذلك أن تؤسس رؤية جديدة، تصدر عن مقتضيات العصر، ويقرر ما تشدد الأزمة بين الحركتين، يأتي رد الفعل موازياً لفعل قبلها، فإذا كان السجن، والقتل، والقبْر، ووضع الحجر في الفم، هي أدوات الحركة الأولى، فإن أدوات الثانية هي الثورة والعنف، والسيف واللهب الأحمر، والأخيرة كما يبدو لا تدعو إلى الهدم، وإنما إلى البناء، ويذا يختلط، كما قلنا من قبل، اللونان الأحمر والأخضر في حركة واحدة، تجمع بين الثورة والبناء، على نحو متناغم كتناغم اللحمة والسدى في الثوب الواحد.

ويهيمن طغيان «اللامعقول» على فضاءات المضامين الشعرية، فيتجلى في صور وأشكال تنبض بالرعب، والهلع من مستويات السلوك المجافي للفطرة، وانفلات الوازع الأخلاقي في العلاقات، مما يدفع باتجاه شحن المشاعر، وهزها بصورة لا تترك معها مجالاً للتساؤل عما ينبغي عمله، فقد أصبحت الطريق واضحة لا تحتاج إلى من يدل عليها، فالنفوس مشحونة بالانفجار المرتقب.

### (ج) مزج الواقع بالخيال،

في قمة الألم، ولحظات هواجس اليأس تتحول الأخيلة وأحلام اليقظة إلى أن تكون عوالم موازية على نحو مفارق للواقع، أو أنها ترتدي ثوبه لتكون بديلاً عنه، وبالتالي يصبح الخيال هو الواقع الغائب - الحاضر، وبخاصة حين يكون الواقع بالغ القتامة، والبشاعة، كما هو واقع العدوانية، الذي أرمضه، وعذبه إلى درجة اتخاذ قرار الموت خلاصاً منه كما سنرى بعد قليل، ولا يعني الاحتماء بالخيال هروباً سلبياً، أو فشلاً في مواجهة الواقع، وإنما يعني اختباراً لهذا الواقع من منظور الخيال، فالخيال يوسع من دائرة الرؤية، حتى لتبدو بلا حدود، ويفجر الإرادة، وبخاصة حين يتعلق بهدف يكمن في المستقبل، ويعمل مع العقل - باعتباره أداة من أدواته كالمنطق - على ربط عناصر التجربة، غير أنه ليس بديلاً عن التجربة ذاتها<sup>(57)</sup>.

وتكتسب تجربة المزاوجة بين الخيال والواقع عند العدوانية، بعداً محدوداً في شعره، فهو لا يلجأ إلى هذا النوع من «التكنيك» في مضامينه الشعرية إلا عرضاً، بمعنى أنه لا يتقصده لذاته، باستثناء قصيدة «مواقف» التي تجسد حالة خاصة في هذا المجال، وقد تتسم تجربته في هذا المجال بمسحة رمزية موحية بالتغيير الذي ينادي به الشاعر ويهلم به:

أشياؤك السريه

نحن كما شاء لنا الهوى زرعتها

أنا وانت

في غابة الصمت

فاورقت أشجارها على مطالع المكان

والزمان

وانفرت مشيئة الإنسان

ملحمة كونيهِ<sup>(58)</sup>

ولعل ارتكاز المضمون هنا على الرمز، «أشياؤك السرية»، قد حول لغة الخطاب إلى جملة من التدايعات الرمزية، امتزج فيه المكان بالزمان لتحقيق هذا الحلم، الذي تصافرت كل عناصره، في وحدة متناغمة، «أنا وأنت»، فجاء «ملحمة كونية» حسب التعبير النصي للخطاب.

هكذا يصبح الواقع بعد تلبسه بالخيال حركة متدفقة بالحياة، تعززها إرادة التغيير، والتحول، فمن غابة الصمت، حيث السكون وخمود الحركة والموت، إلى تلك «الملحمة الكونية» التي تشي بالثورة العارمة، التي تكتسح كل شيء، وهي الحلم الذي يراود الشاعر، كهاجس يرهص به على الدوام، فينسرب في مضامينه الشعرية في أكثر من مكان - كما رأينا ذلك قبل قليل - مؤسساً لظاهرة يعزز الواقع بمساوئه وقناتمه توقع حدوثها باعتبارها أمراً طبيعياً لواقع كهذا. ومهما يكن من أمر، فإن الحلم أو الخيال هنا ليس إلا مجرد اختبار نفسي لهذا الهدف الذي لا يعدو أن يكون من باب الأمانى العسيرة التحقيق.

ولكن يبقى الحلم والخيال هما المتنافس الوحيد، لحالات الإحباط والخروج من مأساة اللحظة الزمنية الراهنة، إلى أفاق الخيال، حتى وإن كان ذلك لا يتجاوز الأمنية المجردة لهذا الخيال، ولذا يتجسد هذا الإحساس في إطار التعارض بين الواقع والرغبة الذاتية التي تظل أمنية رومانسية:

يا ليتها كانت معي

وتنتفي ما بيننا الموانع

ويلبس الخيال ثوب الواقع

نهم في أودية السكينة

تشعلنا روح الطمأنينة

في ظل روض الجمال معرّع<sup>(59)</sup>

ويبقى التوازي المضموني، بين هذا النص وسابقه، كامناً في تلك العلاقة المجسدة لهذا الخيال، فالعلاقة بين «أنا وأنت» حاضرة في الأول، تنمو في تناغم نحو اكتمال مشهد الصورة

النابض بالحركة والحياة، في حين أن العلاقة في الثاني غائبة، محاطة بالحواجز، التي تعمق من حالة الانفصام بين «أنا وهي»، وليس من أمل في إذابة هذه الموانع إلا أن يلبس الخيال ثوب الواقع، وهنا تتساقب الأحلام الرومانسية المخدرة من رمضاء الواقع، فتصبح السكينة، والطمأنينة مطلبين ملحين للإحساس بمتعة هذه العلاقة، التي تتشكل عناصرها في مهادر رومانسي حالمة، وهي هنا تتضاد مع عناصر تلك العلاقة الأولى، في النص الأول، التي تهيمن عليها حركة الحياة اللامثة التي تتوج بتلك «الملحمة الكونية»، ولعل هذا الاختلاف بين عناصر تلك العلاقة عائد إلى اختلاف المولد البنيوي، الذي تفيض منه رؤية للخيال في امتزاجها بالواقع، فهو في الأول مكون من عناصر متماسكة، يهيمن عليها الرمز الذي يشكل مكونًا نصيًّا يبلغ أوجه في نهاية الخطاب، في حين أن الثانية تعاني من أزمة الانفصام، التي في سياقها تنبثق رؤية التمازج بين الواقع والخيال، الذي يحاول أن يجمع أشنات الرؤية الموزعة بين متكلم + مخاطبة غائبة، ومن ثم يصبح غياب الآخر، هو المكون النصي الذي تتشكل عناصر الخيال في سياقه، فتضفي مسحة جمالية، وطمأنينة نفسية على قفامة الواقع، ولو في إطار التمني.

وتأخذ أحلام اليقظة «الأنا» في رحلات إسرائيلية من الخيال، الذي ما إن يخلق بعيداً إلا ويعود ليرطم بالواقع مخلطاً وراءه الحقيقة المرة التي لم يقهرها الخيال، وتجسد قصيدة «مواقف» وهي القصيدة الفريدة في هذا المجال، ثلاث دورات من الحلم تنتهي جميعها بالفشل في منح «الأنا» أدنى طمأنينة ممكنة:

أحلم أن الليل ورائي

والصبح أمامي

وسحابة أحلامي

تزرع أيامي

.. وإخال الحلم حقيقته

فأسربل ذاتي بحقيقته

فإذا بي صرت ضحيته

في تيه الأبيبة<sup>(60)</sup>

هكذا تأخذ غيبوبة الحلم «الأناء» في إسرائها، فتمعن في إظهار الأشياء بصورة تتواءم مع حالات الشعور التي تبسط هيمنتها على النفس في لحظات الاستغراق الحلمى مرويًا من جهامة الواقع، فتمدها بأمل التغيير، فترى الليل، رمز الواقع قد تراجع، والصبح رمز التغيير، قد أزف إشراقه، وما بين هذين البعدين نمت الأحلام وازدهرت، حتى تلاشت الحدود الفاصلة بين الحلم والحقيقة، مما أوقع «الأناء» في الوهم فأصبحت لا ترى منه إلا ما يتواءم مع مشاعرها المتوهجة في أتون الحلم، فتخال الحلم حقيقة، وتبنى عليه آمالها ثم لا يلبث أن ينكشف الحلم تاركًا «الأناء» في تيه الواقع، تعاني الخيبة والإحباط، وتتشكل رؤية الحلم في سياق عدد من الثنائيات الضدية، الليل×الصبح، ورائي×أمامي، الحلم×الحقيقة، التي تعمق من جدلية الصراع بين الحلم والواقع من جهة، والحقيقة من جهة أخرى، حتى تبلغ أوجها في خلق ذلك الوهم الذي يشي بتدخل الإحساس في التمييز بين الحلم والحقيقة، وعلى الرغم من أن مكونات الحلم، وتشابك علاقاته تمتص طاقة «الأناء» في عملية التجلي فإنها لم تؤثر كثيرًا على حالة الوعي بخيوط الحلم التي تتراقص أمامها، إذ كانت قادرة على رصد كل التحولات التي كانت تعترىها على نحو دقيق ومتسلسل مما يشعر بأن شبكة خيوط الحلم كانت تتحرك في توازن مستمر مع خيوط الوعي حتى اللحظة الأخيرة، التي تختفي فيها خيوط الحلم بشكل مفاجئ، فيطفئ فيه الوعي بالحقيقة على الحلم، موحيا بسطوة الواقع، وبدا الحلم كما لو كان اختبارًا لجدلية الصراع بين الوهم والحقيقة من منظور التجربة الذاتية على الأقل.

وتستمر التجربة الذاتية في اختبار وهم الحلم وإسقاطه على الواقع في دورة أخرى، تكون فيها «الأناء» كسابقتها هي المحور الارتكازي الذي تفيض منه الرؤية على ما حولها فتجعله مؤثلاً بالآثار:

أحلم أنى أفق

يحفل بالآقمار

ويصب عبير الأنوار

وحجاب الظلمة يحترق



وانا كوكب افراح ياتلق

واقفيق من الحلم

فوق فراش للالم

نسجته مغازل للظلم

وانداح عليه القلق

تتحرك الدورة الثانية للحلم بين بعدين متعارضين، (الحلم «أفيق»)، تتنازع حركتهما درجة الإحساس بسطوة كل منهما وحضوره في نفس «الأناء»، فعلى البعد الأول تنتظم الحلم ثنائية الأنوار والظلمة، والكلمات ذات الصلة بالمعجم الدلالي، تتحول معه «الأناء» إلى أن تكون أفقاً يحفل بالأنوار، والصورة عميقة الدلالة على الدور الريادي المطلوب من «الأناء» القيام به، كمنقذ من الظلمة التي تحيط بهذا الأفق، ولذا جاءت الفاظ «يحفل»، و «يصب»، و «يحترق» مجسدة لقوة وفاعلية هذه الإرادة في تحولها إلى أفق حافل بالاقمار، يصب أنواره على حجاب الظلمة فيحترق، و «الأناء» تاتلق كوكباً للأفراح، ويمثل «حجاب الظلمة»، في سياق الحلم، تلك الستار الكثيف الذي يمنع نفاذ النور فتحتم إحراقه، وهو بالغ الدلالة على وحشة الواقع وجهامته، ولا مراء في أن الإحساس العميق بتعارض «الأناء» مع الواقع كان وراء تشكيل عناصر هذا الحلم الطافح بالأنوار، المراد منها إضاءة هذا الواقع وغمره بالنور. ويأتي البعد الثاني من مكونات الحلم، في لحظة الإفاقة، اللحظة الحاسمة، بين الحلم والحقيقة، حين تبرز، منتصبة، الصورة المفارقة لمسار الحلم، صورة فراش الالم، المنسوج بمغازل الظلم، وقد انداح عليه القلق، ولعل ما يثير انتباهنا في هذه الصورة قوله «فراش للالم» إذ يكفي هذا التعبير وحده لإثارة كل التداعيات المرتبطة بالواقع المرفوض، لكن الشاعر أثر استقصاء متعلقات «فراش للالم» بصورة تثير المشاعر في النفوس، لتجسيد بشاعة هذا الواقع. وهكذا ينكسر الحلم مرة أخرى في صراعه الجدلي مع الواقع ليبقى الأخير شاهداً على مدى قوة حضوره في النفس.

ونأخذنا الدورة الأخيرة، من تجليات الحلم، إلى الاتكاء، بصورة خاصة، على إبراز الدور الجوهرى، «لأنا» في تجربة الحلم فتظهر لنا متجلية في ثوب نبي، يراوغ واقعه بالحلم، ويرأغه الواقع حلمًا مثله:

أحلم والدنيا تحلم بي

أرقل في ثوب نبي

ثم أثوب إلى نفسي

فأراها في غيب الحبس

غمامة تنحل

كالريح.. لا شكل لها ولا ظل

هكذا يصبح الحلم رغبة متبادلة، بين «الأنا»، والواقع، تمنح «الأنا» شعورًا وإحساسًا غامرًا بذاتها، فتخطر في ثياب النبوة، موحية بعلاقتها الجدلية مع الواقع، كعلاقة النبيّ بقومه، لكن هذه الصبغة الشعورية الزاهية لا تذهب بعيدًا ولا تضرب بعمق، إذ سرعان ما تنتيه «الأنا» من غفوة الوهم إلى واقع النفس خارج هذا الشعور، «ثم أثوب إلى نفسي»، في إشارة إلى اختبار مدى صدق الحلم في النفس، وهي اللحظة الجوهرية في صراع «الأنا» مع الواقع، حيث تصبح الانطلاقة إلى معرفة حقيقة الأمر من الذات نفسها، فتبدو «الأنا» في ذاتها بعد الإفاقة بصورة مضادة لصورة النبوة في الحلم، وهذه الصورة التي ترى «الأنا» نفسها فيها بالغة الغرابة في عناصر تشكيلها إذ تجمع بين عناصر المكان والزمان، (الحبس + غمامة + ريح)، في مشهد هلامي يفتقد جوهر وجوده الحقيقي، فهل يعني ذلك أن الشاعر، لا شعوريًا كان يرى واقعه الكئيب في نفسه، فكما امتزج هو والواقع في لحظة الحلم، يعود فيمتزج بالواقع في لحظة الصحو، فيصبح الحديث عن «الأنا» هو حديث عن الواقع، ربما يكون الأمر كذلك، وقد لا يكون! المهم أن الواقع يفرض حضوره، بصفة دائمة، على الخيال أو الحلم، وتبقى ألوانه القاتمة أكثر شباتًا من ألوان الشعور التي تفيض عليه مهما أوغلت في ذلك، هذه هي الحقيقة التي تتركها «الأنا» في نهاية المطاف.

ويتشكل بنية مضمون الخيال وامتزاجه بالواقع من رؤية الإحساس بالآخر للمفارق للواقع، سواء أكان ذلك على مستوى المفرد، أم على مستوى الحلم، فعلى المستوى الأول تبرز الحاجة إلى هذا الآخر حضوراً أو غياباً، إذ في سياقه تتشكل رؤية «الأناء» تجاه الواقع في شقيها السلبي والإيجابي، وعلى المستوى الثاني، يحيط الحلم بالواقع، ويمتزج به في دورات ثلاث، تتوزع بين حركتين متضادتين، حركة الحلم، وحركة الواقع، على نحو متكرر، فما إن تطفئ حركة الحلم، وتصل إلى ذروة تمامها حتى تتهاوى سريعاً تحت ضغط الواقع الذي يتأبى على المزج، ويبقى فارضاً وجوده بكل مساوئه.

ومع أن التجربة الفردية «للأناء» هي التي تفيض بالرؤية، وتطفئ حركتها في نسيج المضمون الشعري على ما عداها، وتحرك الأشياء والعلاقات في سياقها، فإنها ليست منفصلة بذاتها، أو معزولة عن مجتمعتها، إنها تفكر في الواقع والآخر من خلال الذات، بمعنى امتزاج التجربة الذاتية بالمصير الجماعي، والتحرك بها من هذا المنظور من خلال البنية اللغوية، والصورة الفنية الجسدة لهذا الامتزاج الجماعي، فالحديث عن الأشجار المحرقة على المكان والزمان، ومشينة الإنسان، والملحمة الكونية، والنباس الخيال ثوب الواقع، والحلم بالواقع الحافل بالانقمار، والإرغال بثوب النبوة وغيرها - كلها دوال على هذا الإحساس الدائم بالمهمة التي نذر الشاعر نفسه لها تجاه مجتمعه وواقعه.

ومهما يكن من أمر، فإن الشاعر لم يكن من يلوذ بالخيال هروباً من الاصطدام بالواقع، أو إثارة السلامة على المجابهة والتحدي، بل كان على العكس من كل ذلك تماماً، فشعره يمثل روح التمرد والثورة على مجمل الأوضاع العربية والإقليمية، ولم يكن مزج الخيال بالواقع في شعره إلا تجربة اختبار لبيان مدى صلابه هذا الواقع الذي يناهضه، ولذا كان هذا الجانب قليلاً في شعره، وهذا يقودنا إلى ظاهرة أخرى شبيهة بظاهرة الخيال وهي مزج الواقع بالتصوف.

#### (د) مزج الواقع بالتصوف،

كان العدوانى يشيع عن نفسه بين أصدقائه أنه متصوف، وقد حاول أحدهم أن يداعبه فقال له: «كيف تستطيع الجمع بين النظرة العقلانية المنفتحة على كل جديد ومتطور، وبين عزوف للتصوف وانصرافه عن عالم التغير والتحول واندماجه الكامل

في كل ما هو أزلي وشامل»، فكان رد العدوانى على ذلك أن له صيغته الخاصة في التصوف.<sup>(61)</sup> فما تلك الصيغة التي يشير إليها العدوانى يا ترى؟ وكيف استطاع أن يستخدمها في شعره لتتوأم مع قضايا مجتمعه وأمتة العربية التي كانت تستأثر باهتمامه زهاء أربعة عقود؟

إن المتأمل في شعر العدوانى لا يستطيع أن يغفل تلك الإشارات والرموز الصوفية التي تطل من بعض قصائده مكونة رؤية خاصة يمتزج فيها المثالي بالواقعي، على نحو تستعير فيه هذه القصائد «من التصوف بعض مفرداته الدالة، وبعض رموزه الأثيرة، وتقوم بتوظيف هذه المفردات وتلك الرموز في خدمة مجالها الخاص»<sup>(62)</sup>.

ولعل من أهم الرموز الصوفية التي وظفها العدوانى توظيفاً عالياً، ومزجها بواقعه، رمز الأنثى، أو المرأة، الموحية بالحب الإلهي عند المتصوفة<sup>(63)</sup>، إذ أصبحت عنده ذات دلالة موحية على الواقع الذي يحاوره، وفي قصيدة «إلى رفيقة العمر» أو (مناجاة)، ترمص «الأنثى» بالرؤية المحققة الوقوع، مرتدية مسحة صوفية:

أيتها اللؤلؤة اللعاعة:

الفجر أت لك بعد ساعه

فانتظري شعاعه..

يكشف عن شمسك الستار

ويزدهي بتلجك النهار

عهد الحجاب الغرار قد مضى

فما له في دارنا سوق ولا تجار<sup>(64)</sup>

تتجه كل العناصر الحسية التي تنتظم هذه الرؤية نحو الرمز، الأنثى المخاطبة، باعتبارها البؤرة الارتكازية، التي تتناسب في سياقها تلك الدلالات الموحية بفيض التجربة، التي تستوعب تفريغ تلك الشحنات الشعورية المتعجلة تغيير الواقع، ولا تترك الرؤية وراها أدنى لبس أو غموض في حقيقة هدفها، إنها تتجه إلى كشف الحجاب عن جوهر هذا الرمز، الذي يظل هو الحقيقة الغائبة، التي تسعى «الأنثى» برويتها

للكشف عنها، وتشيع دلالات البريق والضوء التي تتسريل الرؤية بها، إحساساً بما يصاحب الرؤية الصوفية من بوارق ولوامع في سياق التجليات.

ومهما يكن من أمر فإن ما يميز التجربة الصوفية الصرفة من غيرها من التجارب الموازية لها، أن التجربة الصوفية أبعد غوراً، وأشد تعقيداً، وأكثر غموضاً لارتباطها بما وراء الحس أو ما يسمى «بالواردات الإلهية»، في حين أن التجارب الأخرى، التي تتبع خطاها شكلاً، لا توغل في أبعاد الرؤية إلا من حيث هي وسيلة تعبير، تظل شبكة خطوطها واضحة في وعي الشاعر، وبخاصة حين ترتبط بواقع مادي، كما هو الحال مع رؤية العدواني الصوفية، التي تبدو مشدودة إلى واقعه، بصورة لافتة، ولا تعاني من أدنى غموض في بنية تركيبها، إذ يأتي التعبير بصيغة مباشرة، مما يشير إلى أن أحد أهداف الرؤية أيضاً كان التعبير، بشكل واضح عن إحساس بيوادر التغير، التي على أثرها فاضت الرؤية مبشرة بالفجر الذي يكشف الشمس، ومن الطبيعي حينئذ أن يبقى الرمز على صلة بالواقع، ولا يعتريه ما يعتري الرمز الصوفي من طغيان العنصر الفيزيائي الموهل بإثارة الحس الشهواني المفضي في عرف المتصوفة إلى الجمال المطلق، لاختلاف الهدف بين مثالية المتصوف، وواقعية العدواني الذي لا يمثل له الرمز الصوفي إلا وسيلة فنية للإحساس بالتعالى على الواقع، أو تلوينه، وفق المثال الصوفي، للتوازي معه.

ويتكرر الرمز الصوفي ذاته في قصيدة، «إليها» حيث تكسّي القصيدة بعداً صوفيّاً محضاً، تشيع فيه الفاظها وعباراتها الخاصة إحساساً روحانيّاً صافياً كتلك الأحاسيس المنبثقة من التجارب الصوفية في أشعارهم:

رووا عنك الحديث فمما أصابوا

وجاروا في الشريعة والطريقه

ولو عدلوا لما وضعوا رسوماً

مقدرة على شمس الحقيقه

ولكن الضلال بهم تمادى

فباتوا تحت أسداف صفيقه

أنا عايشت سرك غيسر أني  
بهشت فصار جهدي أن انوقه  
وما جدوى الكلام إذا تعاصت  
على الأفكار أكون عميقه  
مرادي أنت ما غامرت إلا  
لأحيا في مفاتيح الوريقه  
واترك خمرة السمار خلفي  
لأعصر كرامة الانس العتيقه

.....

فصبي الكاس بعد الكاس حتى  
افوز بنشوة الروح الطليقه (65)

وتمضي القصيدة على هذا النحو من الجو الروحاني، في تجلية الأبعاد الإحيائية لهذا الرمز، مسقطه إياه على الواقع، حيث يطل علينا من خلال الآخر - نقيض «الأنأ» - الذي يمثل قيم الجماعة، التي تنكرها «الأنأ»، باعتبارها خارجة على مقتضيات العدل والمنطق والحقيقة، ويرفض هذه الرؤية الجماعية تؤسس «الأنأ» رؤيتها الخاصة المنبلجة من أتون التجربة الصوفية التي تستشعرها في تجليها على الواقع، وهي كما نلاحظ رؤية مفتوحة على أفق واسع من التطلعات الروحية، تستهدف الفوز «بنشوة الروح الطليقة»، التي لا تخضع للقوانين الفيزيائية المتحكمة بحركة الواقع، وتجهاته، مما يمنح «الأنأ» «إحساساً عميقاً بتجاوز ماديات هذا الواقع، والانعتاق من أردانه، لكنه بطبيعة الحال، ليس انفصال قطعية، أو لا مبالاة بما يجري على ساحته، بل هو محاولة لبحث عن وجه آخر للحياة، بعد تلك المعاشاة المضنية، لأحوال هذا الواقع، التي توقع «الأنأ» في مازق الحيرة والذهشة، وبالتالي فلا مناص من تجربها لمراته.

ومع مادية الواقع الصلب، يضعف الكلام، وتستعصي الأفكار، ولذا جاءت لفظة النعت «عميقة» مجسدة لهذا المازق الشائك، فتكون المغامرة الصوفية هي الحل،

للخروج من مادية هذا الواقع، بمعنى أن التغلب على هذا الأخير لا يكون إلا بتقيضه، أي إذابة جليد المادة الصلد بالنشوة الروحية الحرة من كل القيود، وهو جوهر الرؤية الصوفية، في تمحورها حول الرمز الذي يهيمن على أنسجة النص.

وهكذا تؤكد «الأنا» رؤياها المعتمدة على الجوانب الروحية، المستمدة من إحياءات الألفاظ الصوفية، من أمثال «الطريقة» و«سواما»، «شمس الحقيقة»، «سرك»، «دهشت»، «أنوكة»، «مرادي»، «خمرة»، «الكأس»، «الروح»، التي تضيفي مساحة صوفية على التجربة الذاتية «لانا» في تعاملها مع جهامة الواقع، وتعسفه في الخروج عن أصول العدالة، وتطبيقات الشريعة.

ويلح الرمز الأنثوي الصوفي على فكر العدواني، فيتجلى هذه المرة في سياق الحلم، الذي يأخذنا إلى دهاليزه وأغواره، في شكل حوار «داخلي» بين متكلم – متكلمة ومخاطب، في إطار سردي، كما في قصيدة «رؤيا حلم»:

حورية تسبح في غمامة من نور

ظلت تدور وتدور...

ونورها المنثور

ينفحني بأجمل اللآلي

ثم فنزلت وانتصبت حيالي

وابتسمت، وقالت لي:

أنا عرفت من أنت،

فهل عرفت من أنا وما أصلي؟

أنا اتخذت منك وطنا

منذ جنيت من كرمك أطيب الجنى

حين لبست ظلك،

في يقطات الروح في نيا الكرى

في فلك السرى<sup>(66)</sup>

يبدأ الحلم من منطقة هلامية، لا يكشف فيها عن أبعاد الرمز المنامي إلا بمقدار ما يتناسب مع طبيعته التي ينتمي إليها، إذ تطالعنا ابتداء صورة الحورية السابحة في النور، وهي تطلق في محيط روحاني صرف، لا تلبث أن تنتزل منتصبة أمامه، بصورة درامية، بعد تفاعله شعوريًا معها، ومعرفتها له، لتسأله إن كان قد عرفها، ثم تمضي معرفة بحقيقتها وبتجاربها معه، لتعميق الإحساس الشعوري بهذه العلاقة التي ليست وليدة الصدفة، وهذه الصورة الدرامية التي يقدمها الحلم، في سياق تلك العلاقة التي تربط بين الذات والموضوع، تنبع أساسًا من هاجس الشعور بالبطل المنقذ، الذي يستمد قواه في مواجهة واقعه من مخزون روحاني، قادر على التجاوز، لذا يأتي الحلم ليكشف عن هذا المجلى الذي تتمتع به «الأناء»، وهو مجلى زاهر بالطاقة الروحية، يتخذ منه الرموز إليه مهادًا له، وظلًا يتلبسه، ولعل هذا الامتزاج الروحاني بين الذات والموضوع، ولو من جانب واحد، يمنح «الأناء» شعورًا بقيمة الدور الريادي الذي تضطلع به في مواجهة الواقع، ولا يكتفي الحلم ببيان هذا الجانب فحسب، بل يمضي في تجلية الرمز، الذي يتجسد في تشكيلات متعددة، بغية تقريبه من مجلى «الأناء» لتعميق هذا الحس الشعوري بالامتزاج:

... عشقت جو الطهر في مورك

وعشت عمري ويدي في يدك

وانت في غيبوبة لا تدري

ما كان من أمرك في امري

فهل عرفت من أنا

أنا رسالة السنا

لكنني كنت، ولا أزال، لا أطيق

انقال صمتك العميق

هكذا تواصل الحورية أخذ زمام المبادرة في الحوار دون أن تعطي أننى مبادرة لحوار الآخر معها، على الرغم من تكرار صيغة السؤال للوجه لهذا الآخر، فتكشف عن بعض صفاتها التي توحى بعلاقتها الخاصة «بالأناء»، وهي لا تكتفي بذلك بل تميط



الثناء عن رمزيها متخذة رمزاً آخر، لا يختلف في دلالة كثيراً عن الرمز الأول، لكنه أقل ثراء منه، نظراً لما يثيره رمز «الحورية» من إشعاعات روحانية تفوق الرمز الآخر. ولعل ما يثير الغرابة في هذا الحلم، إظهار «الأنا» بصورة سلبية في علاقتها بالرموز إليه، فالأخير كان أكثر التصاقاً، «بالأنا» منها به، فالأنا كانت في غيبوبة التجلي لا تعي شيئاً مما حولها، لكن هذا الغياب، أو الصمت الذي تستنكره الحورية على «الأنا» ، هو رمز جوهرها الذي ترى به الحياة:

قلت لها: ابتها الحورية

صمتي طبيعة لي

المخ فيها راية الحرية

في ساعة التجلي

وأيّ ما كان الأمر، فإن رمزية الأنثى هنا، سواء أكانت «الحورية» ، أم «رسالة النساء» - لا يهم - هي الرؤية التي تراوغ «الأنا» من جهة فتقابلها «الأنا» مراوغة مماثلة من جهة أخرى، حتى يتضح هدفها في مداه المحدد له، إنها تريد لها أن تتضح تحت أوهام التجربة الصوفية، لتكون أكثر شفافية وصفاء، ومن ثم كان هذا الصمت، وهذا التجلي الذي يشف عن اللحظة الحاسمة التي يمتزج فيها الواقعي، بالمثالي، فتurf في وهجها «راية الحرية» بالمفهوم العلواني.

ويظل رمز الأنثى باسماً هيمنته، على التجربة الصوفية عند العدواني، إذ يغدو أحياناً موغلاً في الرمزية، يرفض الشاعر على نحو متكرر، أن يسميه، أو أن يكشف عنه إلا بمقدار ما يجعل القارئ، لا ينساق وراء تهويمات الرمز أبعد مما يحتمل، كما في قصيدة «إشارات»:

يا أنت يا من لا أسميها

تقاصرت قلائد الأسماء كلها

نوع معانيها

.....

لكنني باسمك يا قيثاره الخلود

أفقتض أبقار الوجود

أجعل قلب الموت معبدي

أقنت في سكينة

وكفن الخاريج في يدي

يحمل جثة العبودية

وموكبي يخال في منازل الغد

بالسيف والحريه<sup>(67)</sup>

فكما تستعصي الرؤية الصوفية على التعبير، وتضيق اللغة، على اتساعها، عن استيعاب أوهام مثل هذه الرؤية لارتباطها بما وراء الحس، ويصبح الرمز هو اللغة الثانية الموحية بأشئآت الرؤية، تستعصي الرؤية أيضا عند العدوانية ويتحول الرمز إلى بؤرة إشعاعية تتمركز حولها كل التداعيات التي تفيض بها التجربة، محاولاً بذلك أن يتوازى فيها مع التجربة الصوفية الصرف، وإن لم يبلغ مداها من حيث عمق الاستيطان الروحي الذي يميّز في الذات نوازع الحس المادي للحياة، وهذا بطبيعة الحال لا يتواءم مع التجربة العدوانية، لأن التصوف عنده ليس منهج حياة أو سلوك بقدر ما هو أسلوب فني – كما قلنا من قبل – يستخدمه الشاعر لمناهضة واقع، والتعالي على ماديته الصلدة.

وإذا كانت «الأنثى» تجل رمز الأنثى المخاطبة عن التسمية، لقصور الأسماء عن المعنى المناسب لها، فإن مجلى الرمز بطبيعة الحال يختفي تماماً، وينتصب في مقابله مجلى «الأنثى»، الذي يفتح على أفق واسع من التداعيات، التي قد تكشف بعضاً من هوية الرمز في علاقته بهذه التداعيات، فهو يتحول إلى «قيثاره الخلود»، التي باسمها يتشكل مجلى «الأنثى» في علاقته بالأشياء، وبالتالي يتحول هذا المجلى إلى أن يكون مجلى للرمز بصورة غير مباشرة.

ويبقى الرمز، هو الرؤية التي من خلالها تنشط «الأنثى» في التعامل مع الحياة والواقع، فهي من هذا المنظور، تتحرك باتجاهين: الأول مفتوح تندفع فيه لافتناس

الواقع، (ولفظه أفتض الواردة في الخطاب عميقة الدلالة على فكرة النفاذ والتجاوز)، واتخاذ أرض الموت مكاناً للعبادة، والثاني معلق على «الأنثى» إنه الصلاة في سكونية، وفي كلتا الحالتين يبقى الحاضر بمساوئه، والمستقبل بإشراقته حاضرين في ذهن «الأنثى»، على ضوء التعارض الحاد بين العبودية، التي سيطوي التاريخ جثتها، وبين الحرية المصحوبة بالسيف، اللتين ترهص الرؤية بهما.

وهكذا تصبح الرؤية الصوفية ذات دلالة موحية على الواقع الذي تحاول امتصاصه، أو مزجه بعناصرها، أو صهره صهرًا فنيًا تكشف فيه عن الوجه الآخر المرتقب لهذا الواقع.

ويتكرر رمز الأنثى الصوفي ذاته في قصيدة «يا ليتها كانت معي» مصحوبًا بموقف الانكسار النفسي ولحظات اليأس التي كانت تعترى «الأنثى»، حين تجد نفسها تقف وحيدة في متاهة الصمت، محاطة بالأسوار:

يا ليتها كانت معي  
تملا من خمرتها كاسي  
تفغر في نشوئها أنسي  
تنشطني من وحدة كالصخر قاسيه

...

تكسر طوق الصمت في نفسي  
تطرد عني ظلمة اليأس  
تطلقني من حجرة الحبس<sup>(68)</sup>

وتبقى تداعيات الرمز حاضرة في فضاء النص، تتربط فيما بينها على نحو يكشف عن عمق اللحظة النفسية للقاسية، التي تواجهها «الأنثى» في توحدها مع نفسها في مواجهة مظاهر، الصمت، واليأس، والحبس، وهي كلها كافية لأن تجعل «الأنثى» في موقف بالغ الصعوبة، وإذا أصبح الرمز، في دلالاته على الرموز إليه الغائب، هو بؤرة الخلاص من مازق الموقف الذي تعانیه «الأنثى» مجسدًا في الوقت ذاته علاقة حميمة من التشابك في بنية النص تتبع، في جوهرها من الحاجة الملحة «للأنثى» إلى هذه الغائبة،

في تجليات متعددة، تتجسد في تلك التشكيلة اللغوية من الجمل الفعلية التي يهيمن عليها المضارع بصورة متتالية، في السياق السردي للفعل الماضي، كاشفة عن مدى اللهفة، إلى هذه الغائبة، التي يعلق على حضورها بذرة الخلاص.

وعلى الرغم من أن الرمز يظل متلفحًا بغلالة شفاقة من الغموض، الذي قد ينصرف في بعض دلالاته، إلى الرقيقة، أو الحبيبة بصورة عامة، فإن مجمل السياق العام، وفي ظل الإشارات الصوفية الأخرى التي تزحم بها شبكة القصيدة، وفي إطار الرؤية العامة التي ينطلق منها رمز الأنثى عند العدواني يصبح الرمز هنا دالاً على معاناة توقف الرؤية عن الظهور، وتعطل اللغة عن العمل بالصمت، في الوقت الذي تكون فيه الحاجة إلى الرؤية والتعبير مطلباً ملحا في سياق الإحساس باليأس، والعزلة.

وهذه الرؤية المعاندة، أو الحقيقة الغائبة التي يوحي بها رمز الأنثى في النص، هي التي يقول عنها العدواني في قصيدة «إشارات»:

أشياءك السرية

أسطورة في صدري

بنيت منها قصري

حفرت فيها قبري

عشتها في صحتي وسكري

كانت أنيس وحدتي في رحلة قاسية

كالصخر

في رحلة العمر (69)

هكذا تبدو العلاقة بين الرمز، و«الأنثى» علاقة تلازمية، تنطوي مكوناتها على أسرار لم يفصح عنها، بيد أنها تمثل جوهر حياة «الأنثى» في رحلة الحياة، إنها تأخذ «الأنثى» في اتجاهين متعارضين: اتجاه يعمل على بناء «الأنثى»، واتجاه يعمل على هدم «الأنثى» ومع هذا التعارض الحاد بين الاتجاهين، ينبثق عشق «الأنثى» التام في كل من لحظتي الصحو والسكر، لهذه الأشياء السرية التي تفيض بها الرؤية. ومهما يكن من أمر فإن

هذه العلاقة التلازمية بين الطرفين لا تظهر بصورة حادة إلا في المواقف الصعبة التي تمر بها «الأنا»، فتكون أشبه بنقطة ضوء وسط ظلام اليأس والإحباط ومن هنا نجد أن البناء السردي للنص، في سياق الماضي، يتجه نحو إبراز العناصر المؤثرة في بنية هذه العلاقة، لتجسيد عمقها، وإبراز دورها في حياة «الأنا»، وهي في مضمونها تلتقي بصورة عامة مع مضمون النص السابق، وتنطوي بنية التراكيب اللغوية في هذا النص وسابقيه على إشارات دلالية توحى بمدى المعاناة والمجاهدة التي تلقاها «الأنا» في رحلة الحياة مع الواقع، ومن ثم كانت هذه المسحة الصوفية التي تشع من بعض الرموز الصوفية المستخدمة، مثل «خمرتها»، «كأسي»، «صحوتي»، «سكري»، وغيرها حيث تعمل على إشاعة جو روحاني، في أعماق الذات، تتعالى به على الواقع وإحباطاته.

وثمة رمز صوفي آخر يشيع في الكتابة الشعرية عند العدوانى، وأعني به رمز «الخمرة»، حيث يتداخل هذا الرمز مع الدلالة المعجمية للفظ ذاتها، فيمثل ذلك بعض إشكالية، مما يعني أن الرمز عنده هنا ليس على إطلاقه، وإنما يوظف ضمن سياق وموقف معين، ويقابلنا من هذا المنظور قصيدة «شطحات في الطريق»، التي تعد أطول قصيدة في الديوان، إذ يصل عدد أبياتها إلى مائة بيت، ولعل اللافت للنظر في هذه القصيدة، استخدامها مصطلح «الشطحات» مع ما يثيره هذا المصطلح عند المتصوفة من دلالات ترتبط بالسكر، فالشطح عندهم في العادة ناتج عن لحظات السكر الذي تشعر به النفس حينما تمثل لأول مرة في حضرة الإلهية<sup>(70)</sup>، وهو كما عرفوه أيضاً «عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوة وهاج بشدة غلياته وغلبته»<sup>(71)</sup>. ومن ثم فلا غرابة أن يرتبط عنوان القصيدة، عند العدوانى، بالمقدمة الخمرية التي تنصدها، للسبب الذي يرتبط فيه الشطح بالسكر، فالخمرة ستنقل «الأنا» إلى لحظة السكر التي تنساب معها الشطحات العدوانية:

هات اسقنيهاا لست من سماري

إن لم تكن لسكر رب الدار

هي بنت من الشمس دارة إلهها

أبدأ ونحن الأهل للسكر

أنا من إذا شجعت عليه تفتحت  
دنيسام عن روض وعن أطيهار  
ولحت أسرار الوجوه تُطيف بي  
نشوى وأردان الجمال جوارى

صليت لما أمطرت أنوارها  
مما أروع الصلوات للأنوار  
ووقفت بالوادي المقدس ساعة  
واخذت عن نغماته أشعاري

وتزورني الخطرات في غسق الدجى  
فإذا البسوق موكب الزوار  
وكان نفسي كوكب متالق  
يهمي بأفراح السنا الثرار  
وانير - طرفي والوجود صحائف  
شئى - فأشهد وحدة الأسفار  
وتزول أضواء البيارق فجأة  
ويطول بعد زوالها استفساري  
وتسد أشياء الظلام مطالعي  
ويضيق نوني واسع المضمار  
واسأل الآثار عن أعينها  
وانظر بين الشك والإنكار  
أواه من همي وأين أفـــر من  
جبروت سطوته وكيف فراري  
يا رب أقلقت الرياح سفينتي  
فأمن علي بشاطئ استقراراً<sup>(72)</sup>

إذا كان عنوان القصيدة في الغالب ينم عن مضمونها، أو هو مفتاحه على الأقل، فإن عنوان هذه القصيدة، «شطحات في الطريق»، وما تثيره بنية تركيبه من إحياءات خاصة ضمن مجالها الصرف، جاء ليعبر عن هذا المنظور عن كل ما كانت تجيش به النفس على امتداد رحلة الحياة، فالقصيدة في مجملها أشبه ما تكون بسيرة حياة من النضال المتواصل في مسيرة التنوير الفكرية، يقدمها العدوانى من خلال شطحات في الطريق، على غرار ما يفعله المتصوفة حين يوغلون في «الطريق»، و «السكر» فيقع منهم الشطح الذي تقلت السيطرة عليه، مع الأخذ في الاعتبار الفارق النوعي بين التجربة الصوفية المحض، التي تستهدف عالم ما وراء الحس، والتجربة الفنية التي تستهدف اصلاح عالم الحس بقيم عالم ما وراء الحس، أو بعبارة أنق، تقريب المثالي من الواقعي، لجعل الواقع أكثر قبولاً وتوافقاً مع قيم الحق والعدالة.

تبدأ التجربة الصوفية العدوانية في القصيدة بالولوج إلى عالم «الخمرة» بالمعنى الصوفي الذي ينفث على أفاق من الرؤى التي تدخل «الأناء» في عالم أسرار الوجود، فتثير حولها جواً روحانياً يتوج بالصلاة التي ينتشي بآدائها، فتدخل في السكر المفضي إلى الشطح، فتجد نفسها واقفة في الوادي المقدس – ذلك المكان الطاهر الذي كلم الله فيه موسى – تستوحى منه شعرها، ثم تتوالى الشطحات واحدة بعد الأخرى لبيان «البوارق» التي تغشاها، مستخدمة في ذلك معظم المصطلحات الصوفية التي تكلف من مناخ الشطح، ولكن المهم في ذلك كله هو إبراز «الأناء» في هذا المشهد، في موقفين متضادين: موقف التجلي الغامر الذي ترى فيه «الأناء» نفسها كوكباً متالقاً يهيم بالأنوار، وهو الهاجس الذي يهيمن على فكر العدوانى، من منظور البطل المنفذ، أو النبي المرسل إلى قوم ضالين، وهذا الهاجس دائم التكرار عنده، في أكثر من مكان في الديوان، وقد نعت نفسه في إحدى قصائده بأنه:

كان نبيًا عربيًا

وكان صادق الرؤيا<sup>(73)</sup>

والثاني، توقف هذه «البوارق»، فجأة وانقطاعها عن «الأناء» مما يقعها في الالتباس بين الشك والإنكار، لتجد بعدها أن الواقع أكثر حضوراً، وأشد تجزئاً من أن

يلون باصباغ الشعور الصوفي، لذا نجدها تطلق صرخة متوجعة «أواه»، بعد أن سدت في وجهها منافذ الخلاص، ولعل صيغتي السؤالين، «أين أفر؟»، «وكيف فراري؟» عميقتا الدلالة على مازق «الأنا» مع الواقع الذي يمثل لها همًا لا ينقطع.

وتتشكل بنية العلاقات التي تربط بين المضامين الشعرية من منظور الخيال الصوفي، من ذلك الإحساس الطاعني على وعي الشاعر بضرورة تجاوز الواقع، والخروج من قبضته، فيتردد هذا الإحساس في شبكة العلاقات الداخلية بين النصوص متخذًا من الرموز الصوفية وسيلة فنية للبحث عن رؤية جديدة تمنح «الأنا» شعورًا بالطمأنينة والهدوء، غير أن هذه الرؤية، على الرغم من إلحاح «الأنا» عليها، والتبشير بها، لا تنجح في منح «الأنا» ذلك الشعور الذي تنتشده، إذ يصبح الواقع بكل قسماته الشوهاء هو الحقيقة التي لا مناص من التعامل معها وفق معطياتها الواقعية والتاريخية، وأن وسائل التعالي عليه، أو مزجه شعوريًا بالخيال أو الحلم أو التصوف لا يجدي نفعًا، إذ يبقى أقوى من كل هذه الوسائل، فهل يقبل العدواني هذه الحقيقة فيهابن واقعها أم تراه يرفضه، ويفصل عنه مؤثرًا إنقاذ نفسه من شروره، هذا ما سنحاول أن نعرفه من خلال المحور التالي.

(8)

#### جدلية «الأنا» والواقع (توحد والانفصال)،

تتعلق جدلية هذه العلاقة، من ذلك الإحساس الدؤوب بالدور الريادي الذي يفرض على المبدع تبعات جسمانية تجاه أمته ووطنه أمام الزيف والنفاق والغشاة الذي يحتل الصدارة في سلم العلاقات الإنسانية، ومن هنا كان جهاد العدواني المستمر على امتداد عمره، في حواراته مع الآخر المجموع، أو الآخر للفرد الموازي له، لإثارة وعي عام مشترك في التصدي لمواجهة مشكلات الواقع، تقلب العدواني فيه بين التوحد مع المجموعة تارة، وبين الانفصال والإحساس بالاغتراب والثورة والارتحال تارة أخرى، حتى أصبح الأخير سمة بارزة من سمات شعره، ظلت ملازمة له حتى في قصائده التي تلت ظهور الديوان، مثل قصيدة «نغمتان جديدتان» وقصيدة «قرار»<sup>(74)</sup>



وتتحدد مركزية هذه العلاقة الجدلية مع الآخر بمستوياته المختلفة من منظور التمايز الذي يعطي «الأناء» الإحساس بالرسالة، كما لو كانت هذه العلاقة تتحرك في إطار علاقة نبي بقومه، إذ نجده في قصيدة «دعوة» يوجه الخطاب إلى المجموع بصورة مباشرة، مبينا لهم مغبة جهلهم وضلالهم إن هم عصوا أمره:

أحبائي! لئن خالفتموني  
ورمتم وجهه رب غير دريبي  
لقد ارتكم بهواي صرْفًا  
ولم أشفق على أسرار قلبي  
رمزت لكم بحبي فأعزوني  
إذا لم تشعروا برموز حبي  
وعيت قضية وجهلتموها  
فحسبي لعنة التاريخ حسبي! (75)

تتشكل العلاقة هنا بين «الأناء» والآخر المجموع في محيط ذهني صرف متسم بالدفع الحميمي الذي يحكم هذه العلاقة، لذا كانت لفظة «أحبائي» التي تنصدر خطاب الدعوة كافية لإذابة كل الحواجز، وجعل الرسالة في نطاق التبليغ، أو مهياة لقبول المتلقي لها ذهنيًا، وفي تلك اللحظة تبدأ الحاجة الذهنية في التالف حين تتوجس «الأناء» المخالفة لدعوتها، أو الإعراض عنها، وهنا تنشط «الأناء» في إزاحة الجانب الذاتي من الدعوة لتجعل من حبها للمخاطبين دافعًا إلى التفاني في هذه الدعوة التي لم تدع «للأناء» سرًا من حب إلا وكشفته.

وفي سياق هذا الحب الذي يحكم هذه العلاقة تلتمس «الأناء» العذر لهؤلاء المخاطبين إن هم عجزوا عن فهم رموز هذا الحب الذي أثرتهم به، وفي لفظة «أرتكم» ملمح إلى خصوصية معينة تتجاوز الذات إلى الآخر، كعلامة على إنكار الذات في مواجهة الموضوع.

وإذا كان النص ينطلق في بنيته الأساسية من أزمة العلاقة بين «الأناء» التي تفيض بالوعي، والآخر الذي لم يصل بعد إلى مرحلة التوازي معها على الرغم مما تحيط به

من فيض حبها، فإن النص في نهاية الخطاب لا يغفل الإشارة إلى اكتناه لحظة حاسمة في هذه العلاقة تمنح «الأنا» تمايزاً من غيرها، في سياق الوعي برسالتها وجهل الآخرين بها. إذ تجيش النفس في تلك اللحظة بتلك التمايز الذي يجعل من لعنة التاريخ حكماً عدلاً بين الطرفين.

ويتكرر الإحساس الريادي عنده في البحث عن خلاص لواقع أمته فهو يزرع النور في حقل الظلمة، فلا يلقى إلا الثورة من الظلمة، وفي قصيدة «وقفه على طلل» تجسيد لهذه المعاناة المستمرة، التي تفرض عليه الالتحام بالواقع، وتحمل تبعاته:

زرعت النور في حقل الظلام فنارت الظلمة  
وقالت: قد أردت فضيحتي...

فهتكت استاري

ولم تشفق بأسراري

فصنق كل من خاف التعري... هذه التهمة<sup>(76)</sup>

يمثل هذا الإحساس الذاتي تؤكد «الأنا» دورها الإيجابي، في بعث الحياة من حقل الموت، في سياق تلك العبارة المجازية البالغة الدلالة، التي تستنبت النور من الظلمة، وجعل ما هو غير مألوف مألوفاً، فتولد في الآخرين إحساساً بأعادة بناء إدراكنا الاعتيادي للواقع، بدل التسليم به، أو الاستسلام له، بغية الانتهاء إلى واقع جديد.<sup>(77)</sup> لكن الاستجابة في العادة لا تكون في توازن مع حماس التغيير، ولذا نجد ردة الفعل هذه مجسدة في ملول عبارة «فنارت الظلمة..» الذي يشير إلى أن المسار العام يتعارض على نحو حاد مع هذا الجيد الذي يجتريء على هتك الأستار فيعري الأشياء إلى درجة الفضيحة، التي تتجاوز حدود قيم الجماعة، فتتلبس بالخوف الذي يشل حركتها، ويجعلها مجرد محاولة، أو اختباراً لمعاداة قادمة، لا تعرف اليأس.

ومن هذا المنظور نجد أن المعادة للموضوع نفسه تتجسد في مضمون يجمع بين التوازي من حيث الفعل، والتضاد من حيث النتيجة، ففي قصيدة «بقايا رؤى» يكتنه النص شفافية اللحظة التي ترهص بالنجاح:

غرستُ غصن وردة في وهج النار

حتى إذا ما اشتد عوده..

## والف الخطر

طار إلى النجوم واستقر..

وصار حقل أنوار..<sup>(78)</sup>

تتوازى في هذا النص، وسابقه، دلالة إنجاز الفعل، في غرس غصن الوردية في لهب النار، وزرع النور في حقل الظلمة، فليس ثمة فرق كبير في فعل الإنجاز، إذ في محيط كل منهما يتولد الإنجاز من النقيض، فمع النور والظلمة، تتحقق الثورة والمعارضة التي تقضي إلى الخوف ومن ثم الإخفاق، ومع الوردية والنار يتحقق النجاح، ويمتد فضاء هذا النجاح ليصبح حقل أنوار، مما قد يشعر بشيء من الزهو أو الافتخار، ولا ننسى هنا ما تضيفه الدلالة الأسطورية للنار على فعل الإنجاز من دلالة الحياة والبعث، إذ اعتبرت النار عند الأقدمين مطهراً قوياً لإعادة الحياة من جديد.<sup>(79)</sup>

وعلى الرغم من إحساس العلواني بالتمايز بينه وبين الآخرين فإنه لم يصل فيه إلى درجة التعالي، التي تنفر الناس منه إلا في مواقف خاصة، وما عدا ذلك فقد بقي في حواراته ملتصقاً بهموم أمته، متجرداً من ذاتيته المحض، مفتقراً إياها في كيان الجماعة، مكسباً مجاهدته طابعاً شمولياً يتجلى في العديد من قصائده، التي تتخلل انسجتها، وتراكيبها اللغوية صيغة الجمع، أو ضمائره (نحن - نا) معبرة عن إحساس الانتماء الجماعي تجاه العام والمشارك، نذكر منها على سبيل الأمثلة، «تأملات ذاتية» ، «خطاب إلى سيدنا نوح»، «أفكارنا سحابة»، «يا غدا الأخضر»، «يا جيلنا»، «برقيات من الميدان» ، وغير ذلك.

وهو حين يوجه خطابه إلى المجموع بصيغة الجمع، التي تضم «الأناء» والآخر، ينطلق من مفهوم الإحساس الشمولي بمساوية الواقع من جهة، والمجموع الذي فرض عليه أن يعاني تداعيات هذا الواقع، ولذا نراه في حواراه مع هذا المجموع يستخدم لغة عالية الثبرة، معبرة عن الاستياء والسخط الذي اندرس إليه هذا المجموع:

يا جيلنا ||

جيل الضياع والصراع والقدر!!

يا جيلنا الذي كفر..  
بكل أمجاد البشر!!  
يا جيلنا الشريد!!  
تاكل من أشلائه ضواري السباع  
تشرب من دماائه ظواميء البقا  
يا جيلنا المضلل الملعون  
يا جيلنا المعربد المجنون  
جيل مناهات الضمير والفكر  
جيل الضياع والصراع والقهر!!<sup>(80)</sup>

والقصيدة طويلة، يتكى بناؤها على التكرار اللفظي، الذي يتوالى بصورة واضحة في سياق النداء، الذي يتوأكب أيضاً مع هذا التكرار، مكوناً بؤرة محورية في نسيج النص تتداعى إليها كل مشكلات هذا المجموع، التي يجسد جوهرها هذا المقطع الأول من القصيدة. إن خاصية البناء اللفظي للخطاب، سواء ما يتعلق منها بالنداء، أو بالمضاف إليه «نا» تكشف عن تلك الوشائج الحميمة التي تنطلق منها «النا» في مخاطبة الآخر، الذي تتوحد معه في هذا المصير، كما يكشف التوازي اللفظي والتشاكل النحوي والصرفي في بنية الأبيات الستة الأخيرة عن حجم المناسبة التي وصل إليها هذا المجموع ماديًا ومعنويًا، إذ تتعقد، تحت وطأة النموذج البنائي للجملة، المشابهات بين «ضواري السباع» و«الصراع والقدر» فتعمل على خلق مناخ مفعم بالمساوية على نطاق عام.

ولا يغفل العدواني في حوارهِ مع الواقع عن الالتفاتة إلى الآخر النظير الموازي له وعيًا وإدراكًا حين يحس أنه على وشك أن يلين، أو يستسلم للواقع فيخصه بانعطافة تذكره بالآخر المضاد لوعيه، كما في قصيدة «رسالة إلى جمل»:  
إياك يا صبيقي يا جمل...  
إياك أن تياس أو تلين



هذا الآخر النظير، أو الموازي، هو الذي تؤكد «الأناء» على حضوره على نحو متكرر في سياق من الانهيارات أو التراجع، أو الدفاع عن القيم، ضمن الرؤية الجوهرية «للأناء» التي تحاول جاهدة أن تؤسس لعلاقات شمولية تتجاوز فيه الفردي والخاص، على الرغم مما شاب هذه الرؤية من انكسارات واحباطات دفعت في اتجاه خلق توتر حاد بين «الأناء» والمجتمع، حاولت فيه «الأناء» أن تنكفئ على نفسها تجتر المرارة والاحزان، وهذا يقوينا إلى أن نتعرف على آليات «الأناء» في مواجهة هذا الموقف الصعب.

كانت مسيرة التنوير في الكتابة الشعرية عند العدوانى حافلة بالآلم والمعاناة التي لا تتوقف، تقذف بالشاعر في قلب الواقع فيتفجر شعراً ملتهباً يلهج بالإبداع الذي يفضح كل انماط الزيف والنفاق والتخلف والعفن في الحياة العربية، ويتحمل بشجاعة المبدع كل ربود الفعل الغاضبة التي تخشى على مواقعها المهترئة من السقوط، وكانت معاناته جزءاً جوهرياً من رسالته التي نذر نفسه لها، إذ كان يعي على نحو دقيق تبعات الكتابة في هذا الاتجاه:

اول خطوة إلى مراحل الآلم

أنك تحيا

وتعشق الأحلام والرؤيا

اول خطوة إلى مراحل الآلم

أن تحمل القلم

وتكتب التاريخ للقيم<sup>(84)</sup>

يمثل هذا التصور يقدم لنا العدوانى رؤيته لتبعات الكتابة الشعرية، التي تمثل له قدراً يحياها ويعشقها، مهما ناله منها من مشقة وعنت، لأنه يجد في أنسجتها ونضاريسها نفسه التي تتصدى لكتابة الواقع والتاريخ.

وإذا كانت الكتابة، هي بداية الآلم، مثلها في ذلك مثل الإحساس بالحياة، وعشق الأحلام والرؤى، فإن مسيرة هذه البداية على امتداد عمره الشعري، لم تكن بحجم ما

كان العدوانى يسعى إلى تحقيقه من طموحات تجعل للحياة وللإنسان معنى وقيمة، إذ كانت المعوقات ، والمكرس والثابت أقوى من مفعول كتابته الشعرية مما أوجد بينه وبين واقعه شروخاً عميقة، دفعته إلى الثورة، والتمرد، والاعتراب نفساً ومكاناً:

تسائلنى الغريبه عن ديارى

ومما علمت ديارى ارض غـريـه

فـقلت لـها: ديارى حـيـث القى

غريب هوى يبادلنى المحبـه<sup>(85)</sup>

وعلى الرغم من اعتراجه فى المكان، فإن هذا لا يعنى عنده شيئاً ذا بال قدر اعتراجه عن الجماعة، أو الواقع، الذى لا يجد فيه من يبادل شعوره، أو يتوافق فيه مع رؤاه وأحلامه. وحتى مع لحظات الألم الممض، عز عليه أن يجد النصير الذى يواسيه أو يحنو عليه بعد أن انفض الجميع عنه، وتركوه لمصيره يعاني العذاب:

اتيت إليك مغلوباً على امرى

بلا اهل ولا اصحاب

وفى صدري... رؤوس حراب

تشب النار فى صدري

فكن لى ملجأ أرمى به راسى

وأغفو ساعة عن ثورة

تعصف فى نفسى... .

تحبب على سوط عذاب<sup>(86)</sup>

تطفى النبرة الذاتية هنا على ما سواها، إذ يصبح الموقف الآن معاكساً، فبعد أن كانت «الأنثى» تبحث عن خلاص الجماعة، أصبحت هي تبحث فيه عن خلاصها من هذه النار التي تتلظى بين جوانحها، فلا تجد إلا الشكوى. إن اكتناه اللحظة الحاسمة في رحلة الألم هو الذي يدفع «الأنثى» إلى مزيد من التأمل في مراجعة الواقع ووضع الخيارات التي تحقق للذات احترامها وتقديرها فيكون الانفصال، والاعتراب، تجسيداً

لتضاد المفاهيم الحياتية، والعقلية، ولا يعني ذلك قطيعة تامة بين الذات الفردية، والجماعة، بل قطيعة مرحلية للتأمل تستجمع فيها الذات قواها، وتراجع آلياتها واسلحتها في معركة التنوير.

عديدة هي تلك القصائد التي تؤكد هذا الانفصال، أو الاغتراب الذاتي عن قيم الجماعة، ولعلّ من أبرزها في هذا الصدد قصيدة «من أغاني الرحيل»، التي تحتل فضاء واسعاً من الكتابة الشعرية، تليها في الأهمية قصيدة «تلك السماء»، ثم قصيدته اللاحقة لنشر الديوان، «الغريب والأصوات»، عدا الكثير من الإشارات الخاطفة التي ترد في فضاءات قصائده، هنا وهناك، مؤكدة على اغترابه، وانفصاله عن واقعه.

في قصيدة «من أغاني الرحيل» تتجمع كل خيوط المساة لترسم صورة، بل صوراً، قاتمة لرحلة «الأناء» مع الواقع، حتى فاضت النفس بما لا قبل لها به، فلم يكن إلا الرحيل المستمر الذي لا تهدأ حركته أبداً:

رحلت عنكم... ضقت بنفسي بينكم مرارا..

ضقت بكم جواراً..

ضقت بكم بياراً..

تجمدت مشاعري تجهمت خواطري

وماتت الدهشة في وجداني

وصار كل ما أسمع أو أرى..

مكرراً.. مكرراً!!

يقفل شهوة الحياة في كياني

....

رحلت عنكم.. ولم أزل.. أرحل.. (87)

تأخذ لفظة «رحلت»، التي تتكرر ست عشرة مرة، في بنية القصيدة بعداً مركزياً في شبكة علاقات النص باعتبارها العنصر المسيطر الذي يعمل على تكامل بنية النص، فتحكم وتحدد وتحول بقية العناصر،<sup>(88)</sup> فترتبط على نحو محاجة عقلانية بمسببات



الرحيل النفسية والمادية على حد سواء، حيث يمتزج الاثنان معًا فيكونان تيارًا واحدًا، يصب في نهر الرحيل المنساب في شعاب النفس، لترسيخ وحدة الذات، وتمايزها، في التمرد على بنية الحياة الاجتماعية، وخلق نوع من التوازن النفسي بينها وبين قيمها التي تسعى إلى نقض البنى السلطوية الجامدة التي تحكم قبضتها على الحياة، وتنعكس بنية التوازي النفسي ذهنيًا على لعبة التوازنات التعبيرية للخطاب، حيث يسود التشاكل الصرفي والنحوي بعض الجمل على النحو التالي:

ضقت بكم جوارا {  
ضقت بكم ديارا {  
تشاكل صرفي ونحوي + تكرار جزئي

تجمعت مشاعري {  
تجهمت خواطري {  
تشاكل صرفي ونحوي

وتنطلق «الأنا» في رحلتها من وجود الآخر، الذي تتعارض معه، فهو حاضر معها على الدوام في فضاء النص، وهو الذي يدفعها إلى اكتشاف فاعليتها، عبر الانعتاق من الحياة الرتيبة التي تقتل روح الإبداع والفكر وشهوة الحياة.

ويرتبط الرحيل عند العدواني بالولادة الجديدة، النابضة بالمغامرة التي لا تقف عند حد، وتعمل في الوقت ذاته على إطلاق كل مكونات القوة في الذات لتأسيس فاعلية جديدة تتحسس فيها «الأنا» معاني الخطر، والظفر والثورة، فتتصهر في اتونها على نحو يفجر ذاتيتها المتمردة، ويحقق لها جرهز وجودها:

رحلت عنكم

لكي أمارس الحياة..

في مغامرات، ما لها نهاية..!!

أحس فيها نشوة الخطر..!!

تريش لي أجنحة عاصفه

.....

تشعل نفسي ثورة هائره

كانها قاع سقرا!

تجعل للحياة عندي ألف غاية وغايه..

ماخطرت على بشر..!!

رحلت عنكم.. لكي تكون كل لحظة من

عمري... ولادة جديده.. (89)

تبلغ رؤية الارتحال المستمر عند «الأناء» ذروتها حين تكشف، في سياق العديد من الأسباب، عن ارتباط الارتحال بالولادة الجديدة، القدرة على منحها شهوة ممارسة الحياة، وترتبط هذه الشهوة عندما بالثورة، والثورة هي الطاقة التي تتحرك بها «الأناء» في اختراق الحياة، وتحقيق الطموحات، وتجلي «الأناء» في هذا المشهد المملوء بالرغبة العارمة، بالحياة والثورة، يمنح «الأناء» إحساسًا بالقوة، وبالتمايز بينها وبين الآخر غير القادر على امتلاك فاعلية التغيير، أو السعي إليه، إنه تجلي النقيض الفرد في مقابل المجموع الذي ارتضى السكون، وألف الحياة الراكدة. إن تأكيد «الأناء» على استمرار الانفصال عن الواقع، إشارة جلية، إلى عدم قدرة هذا الواقع على تقبل التغيير، أو مواكبة الحياة، بالمعنى الذي تريده «الأناء»، حيث يصبح للحياة كما تقول: «ألف غاية وغاية»، ولذا يصبح الانفصال عنه هو الملاذ الآمن، من انحراف «الأناء» إلى مهادة الواقع، أو تقبل قيمه، ونظام حياته.

ويتجسد مفهوم الانفصال عن الواقع عند العدوانى، في موضع آخر من خلال العلاقة بين السماء والجماعة، حيث تصبح العلاقة، علاقة انفصال، لا التقاء، لعدم إدراك الجماعة كنه مفهوم السماء:

لا، لا، إنيكم عنى

تلك السماء ليس لي عنها غنى

وكيف استغنى... عن ذبح اشواقى؟

عن صلوات ملء أعماقي

قدسية اللحن

لا، لا، إليكم عني...

تلك السماء.. ما لكم وما لها؟

اغمضتم أعينكم كي لا ترى نجومها... .

انكروتم جمالها

وبئتم تكفرون كل من مدّ إليها سببا

أو ناولته شهباً!!<sup>(90)</sup>

لا مرأى في أنّ العلاقة، التي يشير إليها النص تمثل عوبة، أو معاودة إلى فكرة الارتصال، في نظام من العلاقات التي تتراسل في نسيج النص، مع ما سبقه من نصوص، حول المضمون ذاته، إذ تصبح أطراف العلاقة حاضرة، في شبكة النص، تتحرك في مساراتها وفق منطقاتها الحسية في وعي الواقع، حيث يتم التعارض، ثم الرفض، ثم الانفصال. وإذا كانت «الأنا» تؤكد في عرضها لموضوع الانفصال على الجوانب الحسية، أو المادية، فيما يظهر بينها من تناقضات، فلأن الخيال الحسي عندها يطفئ على ما عداه، ولا يعني هذا إلغاء الفكرة على حساب الخيال، بل يعني أن الخيال ينطلق من الفكرة، فشمولية المفهوم لا تحول بينه وبين الارتباط بالواقع الصميمي.<sup>(91)</sup> ومن الجلي هنا أن لفظة «السماء» تنطوي على بعد رمزي، إنها الحرية، أو الحقيقة التي لا تستطيع «الأنا» أن تستغني عنها باعتبارها جزءاً من كيانها الروحي الذي يرفض أن يتواءم مع الجماعة أو أن يلتقي معها، بعد أن أضاعت الجماعة فرصة هذا الالتقاء من قبل، وتنتصب «الأنا» فارضة وجودها باعتبارها رمزاً للتفوق الطائفي على الوجود الجماعي، ومكررة في الوقت ذاته إحساسها بالانفصال عن الجماعة.

وتصبح قصة السفر التي يكررها العدوانى، في قصيدة «أشبات» موازية تماماً لهذا الارتحال الذي يشكل بنية مضمونية تتخلل خطابه الشعرية التالية لظهور الديوان:

اكتب على جناح الريح

قصة السفر

فالريح لا ترهب سطوة البشر

اكتب على جناح الريح

عصف بركان هدر

وحطم الأصنام والصور..<sup>(92)</sup>

ومن خلال المقارنة السريعة، بين النص هنا، ومكونات النصوص السابقة تبرز تلك العلاقات الجدلية التي تتحكم في بنية مضمون الانفصال، فتتمدد في شبكة النص مكونة موقفاً واحداً يتكرر في بنى لغوية متعددة، يهيمن عليها التوازي المضموني، فعبارات مثل «رحلت عنكم» «تريش لي أجنحة»، «تشعل نفسي هادرة»، «قاع سقر»، تتجاوب صداؤها، متوازنة مع عبارات مثل «قصة السفر» «جناح الريح»، «فالريح لا ترهب سطوة البشر»، «عصف بركان هدر»، تتمحور كلها حول «الأنا» في تجلياتها الانفصالية عن الواقع.

ويصل الانفصال إلى درجة اللاعودة، إما بالغياب التام، الذي يعادل الموت، فيصبح الحديث عن مفرد غائب، ذهب وخلف السراب، بعد أن أظهرت مراياه الخفايا والنوايا، كما في قصيدة «الغريب والأصوات»، التي نشرت قبل وفاته ببضع سنين، وأما باتخاذ قرار الموت، كما في قصيدة «قرار»، التي أهداها إلى الشاعر علي السبتي ونشرت بعد موته.

في القصيدة الأولى، يتجلى «تيار الوعي»، في تقديم صورة هذا الغائب، باستخدام ضمير المفرد الغائب للمستكن، لتعميق فكرة الغياب التام التي يلح عليها النص:

كان هنا وغاب

وخلف السراب

كانت له مرايا

تصور الخفايا

فتظهر النوايا

مكتشوفة الحجاب<sup>(93)</sup>

هذا «التكنيك» الجديد، في تجلية «الأناء» من منظور الغياب، في سياق «تيار الوعي» يمنح «الأناء» شعوراً ، بالمسافة الزمانية بينها وبين نفسها، إنها الآن تنظر إلى نفسها، بعد انتهاء الرسالة. كما لو كانت شخصاً آخر تحاول تقييم تجربته الذاتية، كما تراها وتعتقد، ومن ثم ترى نفسها ذاتاً ناقدة، قادرة على النفاذ إلى دقائق الأشياء وهتك أستارها، من غير مواربة أو نفاق، ولعل في هذا بعض عزاء لها، عن رحلة الغياب.

وفي القصيدة التالية، يصبح «قرار الموت»، هو الاعتناق النهائي من الواقع، أو هو بعبارة أخرى إعدام «الأناء» لنفسها إن صح التعبير، بعد رحلة العذاب:

قررت ان اموت!

انا.. انا..

قررت من تلقاء نفسي ان اموت<sup>(94)</sup>

ويتكرر قرار الموت في جميع شرائح القصيدة البالغة سبع شرائح خمس عشرة مرة، مقرونة بأسباب اتخاذ مثل هذا القرار، مما يشير بصورة واضحة إلى أن الشاعر لم يعد يقوى على رؤية هذا التردى المستمر للواقع، فقرر إعدام نفسه، وأخذ يكرر هذا القرار، كما لو أنه كان يموت خمس عشرة مرة، إذ أصبح الموت عنده هو الملاذ الآمن من هجير هذا الواقع، البالغ القتامة، مؤنثاً بانتهاء دوره.

وعندما نصف بنية العلاقات التي تربط بين مضامين الاتصال والانفصال عن الواقع، كما تتجلى في هذه النصوص، نلاحظ أن العلاقة تبدأ من منظور التناغم حيث تصبح الشمولية، هي الحركة المسيطرة على بنية المضامين الشعرية عند الشاعر، تبدأ منها وتنتهي إليها، على نحو يوحد المصير العام المشترك، غير أن هذه الحركة لا تستمر إلى نهايتها، إذ تنكسر وتتحطم، لينشأ على أنقاضها حركة أخرى مضادة، تنكفي، على نفسها، محاولة أن تؤسس لانفصام حاد بين الذات الفردية، والجماعة، يظهر في اختلاف القيم والنظرة إلى الحياة، وتزداد حركة هذا التيار حتى تصبح نغمة تتكرر في مضامين الشاعر في المرحلة الأخيرة من حياته.

### السخرية من الواقع،

إذا كانت الثورة والتمرد، والصمت، والرحيل هي الوسائل التقليدية التي يلجأ إليها المحبطون من الواقع للدفاع عن قيمهم ضد قيم المجتمع، فإن السخرية هي جماع هذا كله، إنها محاكمة الواقع من خلال لفت الانتباه شعوريًا إلى شيء ما خارج عن القيم الإنسانية المألوفة يثير الضحك أو الابتسامة، وتمثل السخرية في شعر العدوانى، إلى جانب ما ذكرنا من وسائل، ظاهرة لافتة للنظر في تفكيره الشعري، تنسرب في كثير من مضامينه الشعرية المفعم بروح التمرد، والثورة، وهي لا تبدو في هذه المضامين مقحمة، أو قلقة، يؤتى بها لمجرد إثارة الضحك، أو السخرية، بل هي لكمة للضمون وسداه، إنها تحمل موقفًا، أو قضية يراود التعبير عنها بأسلوب ساخر، لقدرة هذا الأسلوب على جعل الآخر المخاطب يتفاعل مع الموقف ولو بالابتسامة، وهذا وحده كاف في تحريك الإحساس بالوعي تجاه الشيء المسخور منه.

ويبدو أن السخرية عنده تمثل منهج حياة، في رفضه أو تمرده على ما يتعارض مع مبادئه أو قيمه، غير أنه لا يصل فيها إلى الإسفاف، أو الابتذال المستهجن، إنها السخرية الكاشفة عن عمق البصيرة، وروح التسامح،<sup>(95)</sup> اللذين فطر عليهما العدوانى في تعامله مع الحياة، ولذا كانت النظرة الساخرة ملازمة له لا تفارقه، حتى وإن ناله منها أذى:

استقبل الدنيا بنظرة ساخر

واضالع على الجزار<sup>(96)</sup>

هكذا يطل العدوانى على الدنيا، تسبقه سخريته التي تنبئ عن موقفه من الحياة والناس والأشياء من حوله، يلتقط ألق المواقف فيؤلف بين أشناتها وعناصرها صورًا ساخرة تشي بعمق إدراكه لما وراء المشهد الذي يسخر منه، ولنتأمل تلك الصورة الغريبة، التي تأتي في سياق رفضه لقيم الجماعة كما في قصيدة «سمابير»:

على جناح نمله

نام جبل

وسهرت غابه

وفي ضمير رمله

دمع همل

فاغتسلت سبحانه (97)

إن العناصر الحسية التي تتألف منها الصورة، عناصر مألوفة، قد لا تثير فينا أدنى اهتمام يذكر، غير أن تشكيلة بنائها المتكئة على حس المفارقة هو الذي وجه الاهتمام إليها. إنها توميء إلى موقف حاد تتشكل أبعاده في سياق الرمز والسخرية مما يساعد على إثارة الانتباه، وحفز الخيال على اختراق بنية العلاقات التي تجمع بين عناصر المشهد، على الرغم من تباينها حجمًا وطبيعة ونوعًا، ولعل ما يثير الانتباه وروء جميع عناصر هذا المشهد الساخر في سياق النكرة مما يساعد على إضفاء مسحة دلالية واسعة على الموقف وجعله قادرًا على أن يتجاوز حدوده للضيقة التي انبثق منها إلى فضاء مفتوح قادر على استيعاب العلاقات المشابهة، بغض النظر عن طبيعتها.

إن تعقد بنية العلاقات الرمزية في هذا المشهد، وعدم منطقيتها، تتداخل مع منطقة الرؤيا اللغامية، من حيث انعدام الرابطة، في أغلب الأحوال، بين خيوط الرؤيا التي توميء إلى شيء ما، وتترك مساحة ضافية للتفسير، الذي قد تتعدد أبعاده الدلالية، ولعل هذا ما كان يهدف إليه النص في بنية تشكيلته الغريبة. ولا مرء في أن النص يمثل شحنة تعبيرية مكثفة، بصورة مدهشة، تجعله أقرب إلى مشهد «كاريكاتيري» في صحيفة، من حيث عمق التأثير، ولفت الانتباه.

وتصبح الدعوة إلى الابتسام أو الفكاهة الممزوجة بالسخرية من جهة، والتمرد المقرون بالفعل من جهة أخرى أمرًا لا مفر منه لمواجهة مأزقية الواقع الحافل بالمتناقضات التي تفرض ظلها على الحياة:

ابتسمي.. فنحن في عصر الفكاهات!!

ابتسمي إذا رايت أخرج الرجلين

يرقص فوق مسرح العميان...

والصم والبكم تغني له

وحوله الأساخ  
تلعب بالدفوف والعيدان  
فابتسمي...على فكاهة الزمان!  
ابتسمي حتى يحين الجد  
وعند ذاك فاغضبي  
وحطمي...  
كل مشوه يفسق بالحياة..(98)

ترزح مكونات الخطاب، وبنية تشكيله بالتوتر والقلق الذي يفرضه منطلق العصر على مسار الحياة، فلا تجد «الأنا» وسيل إلى مقاومته إلا بالسخرية منه، ومن هنا كان هذا الإلحاح المستمر على الدعوة إلى الابتسامة، إذ إن العصر كله لا يعدو أن يكون مشهداً هزلياً يستدعي الفكاهة، وعلى الرغم من أن الدعوة إلى الابتسامة تنطوي على مغزى الرفض والتمرد السلبي لما يحدث فإنها تخفي وراءها ثورة وغضب مكتومة تتحين فرصة الانفجار الذي يحطم هذه المشاهد الهزلية ولذا فهي دعوة محلية، «حتى يحين الجد» عندئذ تصبح الغضبة الفعلية هي البديل المناسب للابتسامة الساخرة.

وإذا كان تحقق فعل الإنجاز مرتبطاً بتحقيق وقوع جملة الشرط (إذا رايت...)، التي يؤكد عليها الخطاب من حيث بناء النص لغوياً فإن الواقع الذي يتحدث عنه النص في قلب الممارسة الفعلية للحدث، وإن الأمر لا يعدو أن يكون إغراء أو تحريضاً على الابتسامة الساخرة باعتباره متنفساً طبيعياً للرفض والتمرد مادام الإنسان غير قادر على فعل يتجاوز السخرية.

وتتطوي المكونات اللغوية للخطاب - في إبراز مشهد فكاهة العصر - على إحساس ذاتي بالقدرة على تكثيف الموقف، بصورة مركزة، وجمع عناصر المشهد في تناغم يثير الانتباه، على غرار المنتج السينمائي، الذي يستهدف إثارة المشاهد ولفت انتباهه إلى لقطة، أو لقطات جوهرية في العمل المشاهد، ومن هنا كان هذا الجمع في الخطاب بين المثاليات للمتجانسة هدفاً ووظيفة في مشهد صاحب الحركة، فهناك الأعرج



الراقص في مسرح العميان، والصم والبكم تغني له، والأمساخ من حوله تضرب بالدقوف والعيان، وغني عن البيان أن لغة المشهد كله تنطوي أيضاً على أبعاد إيحائية تتجاوز فيها دلالة السطح إلى أبعد مما تفرضه العلاقة بين الدال والمدلول، لتصبح دالة على مدلول أبعد.

ويعمد العدوانى، في العديد من المواقف، إلى تعميق سخريته من الواقع والتهكم عليه، بتوظيف رمزية الحيوان، لتجسيد مواقف الرفض والتمرد في مشاهد رمزية ساخرة، كوسائل إقناع فني لرؤيته، وهي خاصية رومنتيكية (تشبه إلى حد ما ما يسمى عند الغربيين بالاستعارة الرمزية (Allegory) <sup>(99)</sup>، ولها نظائر مشابهة في الشعر العربي الحديث والمعاصر، ومن قصائد العدوانى في هذا المجال على سبيل المثال، «أفكارنا دجاجة»، «معزتنا العجفاء»، «إلى القطيع»، «اعتل يوماً ملك السباع».

وفي قصيدة «أفكارنا دجاجة» تتجلى سخرية العدوانى من طريقة التفكير العربي المدججة التي تسخر لخدمة أغراض خاصة:

أفكارنا دجاجة

تبيض حسب الحاجة

فتارة تبيض قلما مسما

وتارة تبيض صنما

وتارة تكون كالشواهي

لكنما طلعها لحم المساكين<sup>(100)</sup>

إن الإدانة الشمولية التي ينطلق منها الخطاب في تجسيد الفكر العربي، في أشكال حسية مهينة، إنما تصدر عن حساسية وقلق فائقين تجاه تدجين العقل العربي، ووضعه رهينة في سوق النخاسة، وإذا جاء الوصف بالدجاجة مجسماً لعمق التدجين الذي تردى فيه العقل العربي، نلك العقل الذي يعتمد عليه العدوانى كثيراً في إثارة الوعي العام لدى الجماعة، وإذا فإن انتكاسته تعتبر انتكاسة للتقدم العربي، ولعقود من الكتابة التنويرية.

ويكشف الخطاب عن مساوئ الفكر العربي، في إطاره العام، فيحمله مسؤولية ظهور الاقلام المشبوهة، وصناعة الأصنام، وإرهاب الآخرين باسم السلطة، وفي هذا كله امتهان للعقل، الذي كرم الله به الإنسان، وبالتالي إلغاء لكرامة هذا الإنسان، الذي باع عقله لغيره، وبهذه الصورة من الامتحان، والسخرية والتهمك تنظر «الأنثى» إلى واقع الفكر العربي المتردي في حماة التنجين، والفاقد لفاعلية الإرادة والاختيار.

وتنطلق بؤرة السخرية في الخطاب من الربط بين العنصرين الإنساني والحيواني، في خاصية مفارقة أصلاً في طبيعتها عند النوعين، لكنها تتحول إلى خاصية مماثلة في النوعين، بسبب انحراف الأول عن نهجه الطبيعي، وارتضائه خاصية الثاني، ولذا كان هناك انكفاء خاص على الفعل «تبيض» الذي يتكرر ثلاث مرات لتجسيد هذا العنصر للمثال في الشكل والمفارقة في الفعل، فالسجاجة تبيض، بحكم طبيعتها، لا حاجة الآخر إلى هذا التبيض، ولكن أفكارنا لا تصدر عن طبيعتها وإنما عن حاجة الآخر إليها، وتلك هي المفارقة الجوهرية التي يؤكد بها الخطاب في وصف أفكارنا بالسجاجة.

وتأتي صورة الماعزة، في قصيدة «معزتنا العجفاء» أنموذجاً ساخراً آخر لفكرة التسلسل، والجشع اللذين يبلغان مستويات غير طبيعية عند البعض تعززها طبيعة منحرفة، لا ترى في الكون إلا نفسها، وأن كل ما فيه حق لها لا يشاركها فيه مشارك، فيمتد إذا ما ليشمل الكون كله أرضه وسماؤه، وتمضي القصيدة في خمس دورات، مكررة رمز «المعزى العجفاء»، فتجلى في كل دورة من هذه الدورات وجهاً ساخراً من وجوه هذه المعزى الشرهة للحياة حتى لتبدو كالملاحونة، أو الجراد:

معزتنا العجفاء

طاحونة شهواء

شرهة الأضراس والأمعاء

.....

روح الجراد في ضميرها المسعور

لا تبقي ولا تنر

.....

معزتنا العجفاء أصبحت

ذات طباع شرسة

وشهوة مفترسه

كم مضغت اثوابنا

ولحست جلودنا... .

.....

معزتنا العجفاء

تنزو إلى السماء... .

بشهوة بهيميه

تقول: تنور السماء جاد لي

بهية إلهيه

أهدى إلي قرص خبزة سماويه

.....

معزتنا العجفاء

الكون كله في شرعها... . عشب وماء. (101)

إن المعاودة المتكررة لمضمون، رمزية «الماعزة العجفاء» على امتداد فضاء الكتابة الشعرية للخطاب لتوحي بمدى ما وصلت إليه روح هذا الجشع البغيض الذي تجسده «الأناء» طباعاً وسلوكاً، في أنماط حسية مثيرة، قادرة على إثارة الوعي، ولغت الاهتمام إلى هذه الظاهرة، التي تمثلها تلك «الماعزة العجفاء»، فالرمز ذاته ينطوي على شحنة إيحائية مفتوحة لكل التاويلات، والإسقاطات، وفقاً لرغبات الوعي أو اللاوعي في إثارة الأحاسيس والمشاعر تجاهه.. وتتوأم البنية التركيبية للرمز «الماعزة العجفاء» مع محيط تشكل الخطاب الساخر، فعجف هذه الماعزة يفتح على فضاء من نهم مسعور يتجاوز حدود وطاقات هذه الماعزة، فيأتي الاتكاء على المشاهد التمثيلية، لهذا الشره المنهوم،

بديلاً عن اللغة، التي قد تعجز عن تقديم التصور النقيض، لمشهد هذه الماعزة المنهومة، في أبعادها وأشكالها المختلفة، فهي طاحونة شهواء، وروح الجراد المسعور، وماضغة الثياب، ولاحسة الجلود، والنازية بشهوة بهيمية نحو السماء، وهذه الأوصاف كلها تتضافر لخلق مناخ دلالي يستوعب كل الإحياءات التي يمكن أن تشيعها تلك الصورة عن حدود وأبعاد هذا الطمع.

وتتجلى الماعزة في الخطاب رمزاً شاعراً على فاعلية الحركة المسعورة التي تتسم بها هذه الماعزة، على الرغم من عجزها، الذي يبدو أنه الطاقة المحركة لهنّ، الذي لا يقف عند حد، إذ لم تكف بما هو متاح لها على وجه الأرض، بل تطاول جشعها ليصل إلى السماء، فترى القمر خبزة سماوية، مما يكشف عن عمى الطمع والشره الذي يهيمن على هذه الماعزة.

وإذا كان الخطاب يتخذ من الماعزة رمزاً ساخراً لهذه الجيلة المنهومة من بعض الناس الذين انساقوا وراء شهواتهم المسعورة، في حب السيطرة والتحكم بالحق والباطل، فإن عملية تمثيل الانحراف، كما يجلوها الخطاب، واستخدام النعوت المحددة بصورة لافتة وترتيب الجمل الشعرية الموحية بمعان تخاطب العقل والشعور، كقوله: «شره الأضراس»، «لا تبقي ولا تدر»، «ذات طباع شرسة»، «شهوة مفترسة»، «مضغت ثيابنا»، «لحست جلودنا»، قد كثف من درجة السخرية، وشحن الموقف بطاقة تصعد من إثارة المتلقي للخطاب، بغية تحريكه في الاتجاه المضاد.

وتبلغ «السخرية» في قصيدة «إلى القطيع» درجة عالية من التهكم الجارح الذي قد يصل إلى حد الاستفزاز، والإثارة:

بشارك يا قطيع!

الذئب والجزار قد تنسكا!!!

والناب والسكين أصبحا لكاً!!!

... أما علمت يا قطيع!

أن أساطين الزمان!

وساسة الدولة والسلطان

اكتشفوا.....

بعد ضلال حيز الأفكار

وزيف التاريخ والاسفار

اكتشفوا..

انك قد خلقت للسيادة!

وانك الموعود بالقيادة

فتجوك ملكاً على القلوب والعقول

يا قطيع!

بشراك يا قطيع (102)

إن إحساس «الأنثى» الفاجع، بروح القطيع تسري سلوكاً في الجماعة، أو الأمة ، يدفع بها نحو خلق مناخ من المفارقة الساخرة، التي تقلب مفاهيم العلاقة التقليدية بين الجزار والذئب من جهة، والقطيع من جهة أخرى، إذ يفقد الذئب والجزار طبيعتهما القائلة، ويصبح الناب والسكين من خصوصيات القطيع، أو سماته الجديدة، ويتحول القطيع أيضاً، في سياق هذه المفارقة التهكمية، إلى بؤرة ارتكازية للحقيقة الغائبة التي يتم اكتشافها، وتستدعي التهنية أو البشارة، إذ أصبحت القيادة، والسيادة للقطيع!! . هكذا يعمق النص من فضاء السخرية والتهكم في الجمع بين عناصر قد تبدو ، بحكم علاقاتها، متنافرة كالجزار والذئب والقطيع والسلطان، غير أنه يضيف عليها من روحه الساخرة ما يبطل تنافرها ويجلو تناغمها في صورة مذهشة، تثير الضحك من جهة ، والرتاء للحالة التي تربت فيها الأمة من جهة أخرى.

وعلى الرغم من أن الخطاب قد يوصف بأنه هجاء حاد وجارح، لإطلاقه وصف «القطيع» على الأمة، وورود هذه اللفظة ذاتها معرفة عنواناً على القصيدة، وتكرارها في انسجة الخطاب خالية من التعريف، ووضعها في سياق مفارق هو سياق النكرة المقصودة «يا قطيع» ، سخرية وتهكماً ، فإن إشكالية الإحساس بغياب الوعي على نطاق الجماعة ، وتغييب العقل ، وإلهاء الأمة ، وشغلها بالتافه من الأمور، والإيحاء لها، زيفاً وتلفاً ومكرًا ،

بأنها هي مصدر القوة والسيادة، في حين أن الواقع والممارسة ينفيان ذلك، تدفع الشاعر إلى تعميق حس المفارقة الساخر بالربط بين لحظة الاكتشاف والسلطة، إذ يجعل السلطة تكتشف بعد حيرة طويلة أن الأمة هي السلطة، وتلك هي المفارقة الساخرة ، التي يؤكدنا النص عبر تكرار جملة «بشراك يا قطيع»، التي تنطوي على إحساس انفعالي ممزوج بالسخرية والتهكم ، لعمق إدراك «الأنا» للاعب السلطة ومكرها .

وتعود فكرة الإحساس بروح القطيع تسري في الأمة عند العدواني إلى وقت مبكر من حياته ففي قصيدة «نداء» التي يرجع نظمها إلى 1949 نجد الشاعر يخاطب ولاة الأمة ، بلغة خطابية حادة النبرة ، ممزوجة بالسخرية والتمزق، برعاة الشاء:

رعاة الشاءاء في هم الروابي  
افيقوا فالحمي وشك انتهاب  
توسدت الثعالب جانبيه  
ولابت حوله طلس الذئاب

.....

رعاة الشاءاء ويحكم افيقوا  
لقد جل المصاب عن التفابي  
دعوا اهواكم، وارعوا شياها  
اساتم رعيها بين المرابي (103)

ومع اختلاف الظروف والزمان تبقى العلاقة بين السلطة والقطيع أو الأمة علاقة جدلية حاضرة، تتردد في فكر العدواني موضعاً للسخرية والتهكم كلما واتته الفرصة لذلك، ففي قصيدة «امتل يوماً ملك السباع» تلتقي بالاستعارة الرمزية الساخرة التي تجلو مظهرًا آخر من تلك العلاقات التي تربط بين الراعي والرعية:

اعقل يوماً ملك السباع  
فصبار لا يقوى على الصراع  
فانزعجت من سقمه الضواري  
وخشيت مفبة العشار

وانطلقت تسال عن عاتيه  
وتبسط الأيدي إلى خدمته  
وكان قبيح سبيح فقيهه  
ليس له من بينهم شبيهه  
قسام وقال: يا حماة الغياب  
ويا جنود الملك المهــــــــــــــــاب  
الواجب المحتوم توزيع العمل  
مابيننا لخدمة الرب الأجل

وهكذا تقسمموا إلى فرقي  
واختص كل بنظام ونسق  
وانضمت الضبيع لأرباب القنص  
مختارة وشاركتهم في الحصص  
واقبلت نوبة ام عامر  
فانفلتت مسنونة الانظار  
تبسحت عن صيد لها ثمين  
تهدي به لسيد العرين

~~~~~

وبينما كانوا على اختلاف  
ولجج مشتببه الاطراف  
إذ القبلت عليهم لهيفه  
حاملة لهم بقايا جيفه (104)

ومع أن جنود هذا «التكنيك» الرمزي تعود إلى ما عرف من قصص على لسان  
الحيوان، كما في كتاب «كلىة وبمنه» قديماً وإلى ما نظمه - حديثاً - أحمد شوقي الذي بلغ  
بهذا الفن مستوى عالياً لم يدانه فيه أحد من معاصريه، لغة وأسلوباً وتوظيفاً فنياً لقضايا

عصره<sup>(105)</sup>، فإن قصيدة العدوانى هذه ليست محاكاة سليبية لقالب فنى سابق عليه، وإنما ترجع إلى تفاعل، مع القصائد الأخرى، فى مجال الحوار الإبداعى، لا التكرار السلبى<sup>(106)</sup>.

وتتشكل قصيدة العدوانى الرمزية فى إطار حركة العلاقة التى تربط بين السلطة التقليدية، والقوى المحيطة بها، إذ تنتصب صورة الفرد المتسلط العاجز عن إدارة شؤون الأمة، وهنا تنشط هذه القوى فى تسخير كل طاقاتها لدعم هذا الفرد الموشك على التهاوى والسقوط، للمحافظة على قواعدها، ولا يغفل الخطاب أن يشير بصورة إيحائية ساخرة إلى بعض تلك القوى المساندة للحكم المتسلط كما فى عبارة «وكان فىهم سبع فقيه»، وهذا السبع كما يفهم من الخطاب قوة مؤثرة قادرة على الاستنفار، ولذا جاءت عبارة «ليس له من بينهم شبيه» مؤكدة على مجلى هذه الشخصية الفريدة التى تعتمد عليها السلطة فى الأزمات، إذ يبرزها النص لنا فى موقف خطاب يستحث كل الأطراف، ذات العلاقة بالسلطة، أن تنظم نفسها تنظيمًا تتوزع فيه الأدوار كل فى اختصاصه، أو ما ندب له، وهنا تظهر شخصية أم عامر، وهى شخصية دموية، تضع نفسها فى خدمة القمع والقتل، إذ تنفلت «مسنونة الأظافر»، بحثًا عن صيد تقدمه للملك العليل، هكذا يصف النص حركة انطلاقها، لكن سرعة هذه الانطلاقة لا تتواءم مع بطء عودتها ولا مع النتيجة التى أسفرت عنها، إذ تعود بعد طول غياب ببقايا جثة، وهذه إشارة مطلقة فادرة على استثارة دلالات عديدة يمكن إسقاطها على واقع العدوانى، وهناك نقطة أخرى جديرة بالاهتمام فى سياق حركة هذه القوى لنصره السلطة، وأعني بها ذلك القلق والاختلاف والجدال الذى نشب بين هذه القوى نتيجة لتأخر أم عامر فى العودة من المهمة التى ندبت نفسها إليها، مما يشير بوضوح إلى أن قلقها ناشئ عن قلق السلطة نفسها لهذا التأخير الذى يتجسد فى لزمة الجوع عند الليث:

وشعر الليثُ بلاهب السقف

يصهره فنار مسود الغضب

واضطرب القوم فمن معتذر

للضبيع أو من لائم مسستنعر



إذن كان يعول على هذه المهمة في أشياء كثيرة غير أن طبيعة الغدر عند الضبع تأتي في مقدمة أولوياته ، فلا يقدم إلا التافه أو مافاض عن حاجته، وإخفاق الضبع في مهمته إخفاق لكل تلك القوى المتآزرة في نصرة السلطة، ولعل هذا بعض ما تهدف إليه القصيدة في نهاية الأمر.

وعلى صعيد العلاقات التي تجمع بين مضامين السخرية التي تنسرب في لغة الخطاب الشعري عند العدوانى ، عفواً أو قصداً ، نجد أنها تمثل في مجملها بنية متواشجة تهدف إلى إثارة الانتباه ، في مواقف الرفض والتمرّد السلبي، الذي تصبح فيه السخرية أو الفكاهة هي الأسلوب المناسب للدفاع والهجوم في وقت واحد، إنها تصدر عن رؤية جوهرية في التصدي لمحاكمة الواقع وتعريفه تعرية تكشف عما خفي من مساوئه بالتجسيد الحي من خلال استخدام الرمزية الحيوانية، التي تكون بديلاً عن السرد اللغوي في تفاصيله وجزئياته المملة، إذ تصبح الصورة أكثر فاعلية في اختراق المشاعر، لما تنطوي عليه من شحنات إيجابية، تعمق من حدة الرؤية وتجعل من تلك المضامين الشعرية شبكة متآزرة من العلاقات التي تنطوي على عناصر ومكونات تحمل خصائص وسمات الرؤية الأساسية لموقف «الأناء» من الواقع ، في سياق السخرية.

(10)

#### الروح الرومانسية ونزعة التطهر:

كان العدوانى شأنه شأن الرومانسيين الضائقين ذرعاً بواقعهم، والساخطين على البنى الاجتماعية السائدة، والمكرسة، لما تنطوي عليه من مظالم، تدفعهم إلى الفرار والهجرة، والاعتزال بحثاً عن عالم آخر يتوافق مع مبادئهم ومثلهم، وما تمنى الموت، والهروب من الناس إلا محاولة لإنقاذ الذات من أحوال الواقع، وقد رأينا قبل قليل كيف كان قرار الموت عند العدوانى خلاصاً من واقع صلد معاند لرؤاه وأحلامه وأماله ، فآثر عليه اتخاذ قراره بالموت، وتمتد جذور هذا القرار إلى قصائده الأولى، التي نظمها في

أواخر الأربعينيات، المفعة بالروح الرومانسية، كما في قصيدتي «الخلاص»، و«سأم» إذ كانت السمة الرومانسية هي الغالبة على الشعر العربي آنذاك، ففي القصيدة الأولى نجد أن الإحساس بالبحث عن الخلاص كامن حتى في عنوان القصيدة ذاتها من أول هلة، مما يشير إلى إشكالية ذاتية في علاقة «الأناء» بالعالم من حولها:

سألت روجي: أي الدار تطلبها؟

قالت سوى الأرض ، فيها غاية الطلب

سعادة الروح غير الأرض موطنها

وحلية الروح غير الدرّ والذهب

فقلت: جسمي بظل الأرض مرتبط

ومأله مذهب عن كونه الترب

قالت: إليك ، فحطمه بلا مهل

وادفع بأشلاله في مارج الذهب

وانفذ بذاتك من عيش شقيت به

ولم تزل من عوايبه على رقب<sup>(107)</sup>

هذا الحوار الداخلي بين «الأناء» والروح يكشف عن عمق المعاناة التي تمر في وجدانها، بحثًا عن مخرج أو حل لازمتها مع الواقع المنقل بالماديات التي تكاد تخنق جوهر الروح ، ولذا يتحول الموقف كله إلى أن يكون محاورة منطقية بين المادة والروح، في سياق التساؤل الذي يتصدر الخطاب موحياً بلاهب القلق الذي يهيمن على فكر «الأناء» فتظهر إغراءات الروح أكثر إقناعاً ومنطقية في حوارها من غيرها، إنها تمس أكثر الأشياء حساسية عند «الأناء» ، وهي معاناتها وشقاؤها من متاعب الحياة، وتصدر هذا الفكرة ، بطبيعة الحال، عن أصول رومانسية صرفة، فتمنني الموت، والتوق إلى حياة أخرى تتوأم مع نزعات الروح موجود في الأعمال الرومانسية<sup>(108)</sup>.

وتختمر فكرة إشار للموت على الحياة عند العلواني ، في قصيدة «سأم» بعد الإحساس بفشل الرسالة، وتهاوي الأحلام ، حيث تضيق الدنيا أمامه، على اتساعها، فلا يرى فيها إلا سجنًا وضئ:

سئمت العيش والدنيا

وعسفت الأهل والوطن





الملكية، وفطرة الصنعة في تثبيت البيت في المكان، على الرغم من هلامية البيت وهشاشة صنعته ، لكن صورته الغارية لم تفارق «الأنا» إنها قادرة على تحديد جغرافية المكان، واستثارة كل العلاقات الإنسانية التي كانت ترتبط به، وسط مظاهر الطبيعة التي تحيط بهذا البيت الذي أقيم على رابية مخضرة الجوانب ، إن سمات هذا البيت تبلغ من البساطة، والتجذر في اللاوعي، ما يجعلها تستعاد بمجرد تذكرها، كما لو كانت ماثلة للعيان أو مجموعة من العادات العنصرية، التي تمارسها بصورة تلقائية<sup>(112)</sup>.

ويجنح النص إلى تأكيد انتماء «الأنا» للمكان من خلال تحديد البؤرة المركزية للمشهد «كنت هنا» وفي سياق هذا التحديد، تتكرر صورة الهوية والانتماء وكان لي بيت من الشعر»، «وكان لي على الحمى مقر» موحية بعمق العلاقة التي تربط بين «الأنا» وهذا المكان، الذي اندرست آثاره ولم يبق منها إلا ما يرف في الذاكرة. وغني عن البيان أن «الأنا» تجد في هذا المكان ، الذي تحاول استعادة مشاهدته ، متعة نفسية، تدفعها إلى استقصاء كل التفاصيل الصغيرة التي كان يزحم بها المكان، وذات صلة «بالأنا» ذاتها:

البن المخيض بالزبدة قد خسر  
وربما طبخته بالنار فانشمر  
وعاد إقطاً ملء سقف بيتي انتشر  
كقطع من اللجين، سلكها انتشر  
لنيدة مسسوفة بالحلّ والسفر  
وللصبايا لعب يمضي بلا حذر  
توالبت فيها الحياة وثبة الظفر

~~~~~

كم عبيت بكلي الأمين فآنزجر  
أوشلها فعثرت. وبان ما استتر  
فانقلب ضاحكة لكن على خفر

هكذا تأخذنا «الأناء» في رحلة إسرائيلية من أحلام اليقظة ، فتعيد كل عناصر المكان وترتيبها في مشهد نايف بالحرية والحياة، تطل منه عادات البدو في صنع غذائهم، كما تنتصب فيه مشاهد الطفولة البريئة في عبثها ومرحها، وإذا تذكرنا أن الشاعر كان ريفياً قضى جل طفولته في قرية «الفنطاس» القريبة من مدينة الكويت، علمنا مدى تجذر هذه المشاهد في ذاكرته، ومدى الفتها إليه، وتماسك عناصرها في وحدة متناغمة تجسد حياة البادية ، ومن المدحش حقاً أن ذاكرة «الأناء» في استعادة مشاهد الماضي، لم تغفل الإشارة إلى التفاصيل الصغيرة التي قد تتيه، وسط تذكر الأشياء الجميلة في حياة الإنسان، ولنتأمل على سبيل المثال معاينة الصبايا للكلب، وسقوطهن على الأرض، وانكشاف ما استتر منهن، وتأمل انزجار الكلب، وحركته العاكسة، وكل هذا يتم في سياق ملكية «الأناء» للكلب، مما يزيد في عمق المشهد، ويوسع من فضاءه، «فالأناء» والكلب والصبايا، وقيلها الإقط المنتشر، في جوانب البيت وسفقه وطريقة صنعه. كلها تمثل عناصر جوهرية في تثبيت هوية المكان وانتماء «الأناء» إليه ولا مراء في أن استدعاء هذه الذكريات يضيف عليها قيمة في ذاتها<sup>(113)</sup>، ويمنح «الأناء» إحساساً، أو فيضاً من المشاعر الحاملة التي تنقلها إلى التمتع بالماضي الجميل المترع بالبساطة المتناهية، والفضاء الرحب الذي يستوعب كل الأشياء فتبدو على صفحته واضحة الخطوط والقسمات ، كما هي في طبيعتها، وهذه الأشياء هي التي تفتقد «الأناء» في حياتها، فتحاول إعادة بنائها من جديد في النفس لتكون مطهرة لها في صراعها مع قيم الجماعة، التي لا تنتمي إليها، مما يدفعها إلى البحث عن هذا الشيء المفقود، الذي يتجسد في أشياء كثيرة، كما رأينا ، لكن جذوره الأساسية تعود إلى ذلك المكان الريفي البسيط الذي عاش فيه العدوانى طفولته، فملاء إحساساً بالقيم العربية الأصيلة، التي كان صداها يتردد فيما يسمعه من حكايات العرب الأولين عن مناقب حاتم الطائي ، وفروسيّة عنترة وقصة حبه لعلبة:

ولي إذا جنّ الدجى.. واشتلف السرير  
مع الصحاب مجلس بالأمس قد عمر  
تدور فييه قصص عن زمن غيب

عن الجندود الأولين من معدّ أو مفسر  
وكيف رام عنتر.. عبلة فانتبصر  
وكيف ساد حاتم وسئبُه غمر

وتكتمل مشاهد البادية حضوراً في النفس ، في تلك القصص، التي يجد البدر فيها متعة لا حدود لها، لارتباطها المباشر بأخلاقيات الصحراء وقيمها، التي تربي في الإنسان النزوع إلى البطولة، والصدق مع النفس ، قبل الآخرين، ووضوح الرؤية، والعزم ، والارادة والتمرد على القيود ، والنزوع إلى الحرية، والشجاعة في القول والفعل، وتلك هي الصفات التي انسربت في تكوين العدواني النفسي والثقافي فأصبحت جزءاً من حياته، عانى بسببها الكثير من المتاعب والآلام ، وانعكست أثارها في شعره، معاناة والمأ مضاعفاً منذ وقت مبكر من حياته الشعرية حتى وفاته ومن هنا ندرك مدى اهتمام الشاعر بتلك المشاهد الغائبة من حياته السابقة، وإبرازها بصورة تذكر قيمة الماضي في النفس، فتعنى بتفاصيله، ويتسمية الأشياء في المكان، والإحاح عليها، «التسمية جزء أساسي من عملية تثبيت الأشياء في العالم ، فالعالم لون أسماء هيولى غائمة، وحين تكتسب الأشياء أسماء فقط تتموضع في الوجود بحضورها المادي الحاد»<sup>(114)</sup>.

ولا شك أن امتلاء المكان بالأشياء الغائبة، على هذا النحو من التذكر الاستقصائي، يعمل على حل أزمة «الأنا» مع زمن اللحظة الراهنة ، بتطهيرها، أو تحريرها نفسياً من أزمته فتستعيد توازنها النفسي والعاطفي والثقافي ولو إلى حين.

ويقترّب من هذا نزوعه إلى حياة الصحراء، وتوقه إلى حياة الوحش والفضاء الواسع الذي يحتضن كل أحلامه، حتى يرى الكون كله قد أصبح ملكه ، لا يشاركه فيه أحد ، كما في قصيدة «خطرات»:

لقد طابت حسياسة الوحش عندي  
فسيبت ولي بهـا لهف وغـه  
فهـل لي أن أفر إلى البراري  
واسكن قلب مـومـاة مـضـله

إذا ما جنَّ ليلى طالعـتني  
كـواكب في نواحي الأفق جـنـله  
واملا من رحيق الفجر كاسي  
وأغزل من شعاع الشمس حله  
واحسب أن هذا الكون ملكي  
واني قد صنعت الكون كله<sup>(115)</sup>

ولعله من المعلوم أن هذه النزعة الرومانسية ، التي يصدر عنها خطاب العدواني معروفة في أعمال الرومانسيين ، فالطبيعة الفطرية، وحياة الوحش ، والصحراء البعيدة عن السابلة والغابات ، كلها مألوفة لهم يهيمنون بها ولهاً وحجاً ، نظراً لما تنطوي عليه نفوسهم من ضيق بالموجودات والأشياء من حولهم، إذ يعتبرونها قيوداً تحد من انطلاقاتهم ، لأن للمجتمعات مبادئ ، ومصدر المشكلات، وعبه كبير على نفوسهم ومشاعرهم المرهقة<sup>(116)</sup>.

وتأتي استجابة العدواني لحياة الوحش، والهيام بها، والحلم بتلك البراري الوحشة استجابة طبيعية لمشكلاته مع مجتمعه التي تصل إلى حد الاختناق ، فيبحث عن متنفس طبيعي، لم تلوثه الحضارة ، فتكون الصحراء المضلة هي ذلك المكان الذي يود الفرار إليه، وفي قضائها الرعب، وصمتها الوحش، يرسم مشاهد حائلة، تتواءم مع طبيعته النفسية المرهقة، تتقاطع فيها ظلمة الليل، وانتلاق الكواكب، ورحيق الفجر، وشعاع الشمس في منظومة كونية، يسترخي بين خطوطها، فيحسب أن الكون ملكه أو هو من صنعه.

إن التطلع الروحي أو النفسي في هذا المكان الرحب التام العزلة ، يمنح «الأناء» قدرة جديدة على إعادة خلق الواقع من جديد، من غير عوائق أو منغصات، إن هذا العالم الجديد يتشكل بين يديها وفق مرادها وهواها، فالكواكب في سجنة الليل، تطالعها جذلة في أفقها البعيد، ويأتي الفجر فتملأ كاسها من رحيق، وتشرق الشمس فتصنع من شعاعها حلة، ثم لا تلبث أن ترقى بخيالها إلى درجة الصنعة ،



أو الخلق ، في لفنة إلى هاجس التفوق، أو التمايز، أو الحلم بالبطولة ، حتى ولو وصل الأمر إلى درجة التآله:

### اصيخ إلى العناصر حين تغلي

#### مراجعتها إصاخرة من تاله

هذا التاله الذي تحاول «الأناء» تأكيده في نهاية القصيدة ، ينبع في جوهرة من تلك الإحساس المفعم بالإحباط والفشل من تغيير الواقع المعاند لآمانيتها وطموحاتها بعالم مثالي يرتفع بالإنسان والحياة إلى قيم العدالة، والحرية والأخلاق الفاضلة، ومن ثم يصبح التطلع إلى مستوى التآله، عند العدوانى ، هو قمة التطهر من هذا الفشل والإحباط الذي يلاحق رسالته على الدوام.

ونلتقي عند العدوانى، وجهًا آخر من وجوه الرومانسية، وهو أنموذج «الشيطان»، الذي يعد أنموذجًا عالميًا، ترد في أعمال كثير من الرومانسيين الكبار من أمثال الشاعر الإنجليزي «ملتون» (ت 1674)، في «الفردوس المفقود»، «وليرمنتوف» (ت 1841)، في قصيدة «الشيطان» ، والعقاد في قصيدة «ترجمة شيطان»<sup>(117)</sup>. وعلى الرغم مما يثيره اسم الشيطان من دلالات تتصل بالثورة والتمرد على الإرادة الإلهية فإن الكثير من هؤلاء الرومانسيين حملوه إلى جانب دلالاته الأصلية - بعضًا - من أفكارهم ورؤاهم في الشر ، والإغواء، والتوبة والحرية، والإرادة، والاختيار، حتى إن «فكتور هوجو» جعله يمثل الإنسانية الطريدة البعيدة عن الله<sup>(118)</sup>، إلى غير ذلك من أفكار فلسفية تساق على لسان الشيطان.

وتعد قصيدة العدوانى «الناسك وشكوى الشيطان» جزءًا من الحوارات الموازية، سواء بالمعنى الذي يصله بأعمال الرومانسيين الكبار، أو بالمعنى الذي يصله بالإبداع العربى، كما في قصيدة «ترجمة شيطان للعقاد»<sup>(119)</sup>، إذ لم يكن العدوانى معزولًا عن كل هذه الحوارات، مما يجعل من مقارنة قصيدته هذه بالأعمال المناظرة لها عملًا مغريًا للمشتغلين بالدراسات المقارنة.

تضم قصيدة العدوانى عشر لوحات تدور حول معاناة ناسك أثر العزلة والعبادة وحياة الروح على حياة المادة، فيطال عليه الشيطان بكل مغريات الإثم التي تخاطب الجسد، فيضطرب الناسك، ويكاد يسقط في غوائل الخطيئة، غير أن قوة إيمانه تدفعه إلى الاعتصام بالقرآن فينهزم الشيطان، ويتحول الموقف إلى صراع بين الشيطان وقدره الذي أنيط به، في افتتان الناس وإغوائهم، فيشكو إلى الله تعالى قلة حيلته، وفساد خططه، وضعف سلطانه، ويطلب منه إما أن يهب له مكانًا في النفوس الخيرة ليفسدها، أو أن يخلصه من شروره ليعود إليه إيمانه. وكل ذلك يتم في أسلوب درامي مفعم بالإثارة، التي يظهر فيها الشيطان منهزمًا أمام الفطرة السليمة المعززة بالتمسك بكتاب الله.

ومهما يكن من أمر فإن ما يهمننا بالدرجة الأولى من هذه القصيدة، هو جزؤها الأول الذي يجسد تلك العلاقة الجبلية بين إغراءات الروح وإغراءات الجسد في حياة الزهاد الذين اتخذوا من الزهد والاعتزال أسلوب حياة لهم، في رفضهم لقيم مجتمعهم، ثم يتعرضون للفتنة الشيطانية التي تختبر مدى صدق إيمانهم ومبادئهم:

على جدار غرفة وضيعة

مغارة لناسك عاش مع الطبيعة

جليسه للوحده

أعزل ماله غير تلاوة القرآن عده

قد أسكرته خمرة التجلّي

وغاب في سكرته يصلي

\*\*\*

أطل شيطان عليه في المغارة

بكل مغريات الإثم والدعارة

أمرأة نارية الأرذاف والأعطاف

محمومة الشارة والإشارة

تفحّ منها الفان القهاره

## والشهوة الطاغية النواره

اضطرب الناسك وارتبك  
وأحبقت به غوائل الشرقة  
فهب يقرأ القرآن  
يتلوه باللسان والوجدان  
بشوق عاشق ولهان  
أعطى حياة الروح كل ما ملك  
فانبعثت من حوله مناره  
واغرقت بنورها القدسي داره  
فهرب الشيطان  
يجرّ ثوب ذله وعاره  
تتبعمه اللعنة أينما سلكه<sup>(120)</sup>

هكذا يحاول الخطاب أن يجسد ذلك الصراع الأزلي بين الإنسان المظفور على العبادة، وحياة الروح، والشيطان المظفور على الاقتتان وإغواء الناس بالآثام والشرور، والخطاب في حد ذاته يشير بصورة رمزية إلى علاقة «الأنثى» بالإغراءات المادية الفاحشة التي تحيط بها من كل جانب محاولة كسر عزلتها ، وترفعها على إغراءات الحياة، وشهواتها. ويكشف لنا مجلى الرمز، في أبعاده الرومانسية، عن مدى صلابه «الأنثى» في مواجهه الاختبار؛ إذ في إطار العزلة والصلاة والتجلي تطل تلك الفتنة التجلية في امرأة مفعمه بكل إغراءات الجسد الذي يزلزل النفس ويغري بالإثم. ويعمد النص إلى تجلية هذا المشهد بصورة مثيرة، إلى أبعد حدود الإثارة الممكنة، في سياق التعبيرات اللغوية الدالة على حضور الشهوة بتجلياتها الآثمة، فهي «امرأة نارية الardاف»، «محمومة الشارة والإشارة»، «تفح منها الفتن القهارة»، «والشهوة الطاغية الثواره»، وكل هذه النوعات الخاصة ، التي تتداعى بحكم الموقف الانفعالي لمشهد الفتنة الطاغية، تكشف عن مجلى آخر «للأنثى» ينبثق من لحظة الاضطراب، والضعف البشري

الذي يعتري الإنسان، في موقف كهذا، على الرغم من المخزون الروحي، الذي يكاد ينهزم أمام تجلي الشهوة الفوارة، الطافحة بالإغراء، كما هو في مشهد هذه المرأة، التي يضعها الشيطان في مقابل هذا الناسك، العازف عن مباحج الدنيا، وأدران الحياة.

وفي ظل هذا الموقف المعقد يأتي المحصن من الخارج ليرد المحصن الداخلي الذي يهتز بفعل الموقف، فيكون القرآن هو ذلك الملاذ الآمن من شر الشيطان، يندفع إليه للناسك سريعاً بفعل الغريزة الروحية، التي صقلت بالتدريب الروحي، من غير أعمال فكر، أو تخطيط، «فهب يقرأ القرآن»، ويجسد الفعل «هب» بصيغته المضعفة حركة تلك الاندفاعية الروحية إلى القرآن، وهكذا تكون ردة الفعل موازية لهول المفاجأة، أو المازق، أو الارتباك الذي وجد الناسك نفسه فيه وقد أحاطته غوائل الأثم.

ويأتي للمجلى الثاني للناسك في سياق قراءة القرآن مجسداً لمشهد الاستغراق الروحي، الذي يتوازى مع مجلى حجم الفتنة، التي تعرض لها، فيحتشد لهذا اللسان والقلب، مدفوعين بالعشق والوله الروحي، تعزهما ذخيرة من الحياة الروحية المتصلة. وفي لحظات هذا التجلي الإيماني العميق ينبثق الحاجز الروحي الذي يفصل بين الناسك والشيطان، فيتشكل في تلك المنارة النورانية، التي تفرق الناسك وداره بنورها القدسي، ولعل في صيغة الإغراق النوراني هذه إشارة إلى احتواء الروح وذوبانها في ذلك النور القدسي، بحيث تحول الموقف كله إلى نور مقدس لا يجرؤ الشيطان على الاقتراب منه «فهرب الشيطان»، والفكرة هنا، على أية حال، تحيل إلى جذور صوفية. وهكذا تخرج «الأناسك» ممثلة بالناسك، من حمى هذا الصراع النفسي الهائل، منتصرة بتطهرها على غوائل الشيطان وفتنه، إذ مرت بمطهرين: مطهر روحي بالعزلة والعبادة، ومطهر آخر بالفتنة، التي انكسرت أمام المطهر الأول، لتخرج من الأخير أكثر قوة وصلابة في تطهرها.

وهكذا يظهر بجلاء تام أن علاقة العدوانية بالرومانسية لم تنقطع حتى بعد انحسار ظلها عن الشعر العربي، إذ ظلت خيوطها وظلالها تتسلل إلى شبكة نصوصه الشعرية بوعي تام، للملاستها لظروف الدعوة التنويرية التي اضطلع بها منذ بداياته

الشعرية الأولى حتى رحيله عنا، لكنّ هذه الخيوط الرومانسية قد تتراخي، أو تختفي في حالات المد الشعوري بالتغير الواقعي المتكئ على المنطق والعقل في النظرة إلى الحياة والأشياء، بيد أنها تبلغ أوجها في حالات الانكسار، واليأس، والحيرة، والقلق، والغضب والثورة، والتمرد، وهي الخطوط التي التفت حول «الأنثى» فشكلت لها حصاراً نفسياً رهيباً لم يخترق إلا بالتوجه نحو الرومانسية التي وجدت في رحابها راحة خالية من أكدار الحياة، تمثلت في التوق إلى حياة الروح، وإيثار الموت على الحياة، والارتداد إلى الماضي، والوقوف عند تفاصيله، وحب الحياة البرية، بما فيها من طبيعة مفتوحة على الكون كله أرضه وسمائه، والاعتزال للعبادة والتنسك. وتتنامى هذه الظواهر فيما بينها جميعاً، بما يسمح بخلق نوع من التكامل المضموني الهائف إلى تشكيل مهاد رومانيستي تستريح فيه «الأنثى» من متاعبها، وتظهر فيه الروح من شوائب الحياة.

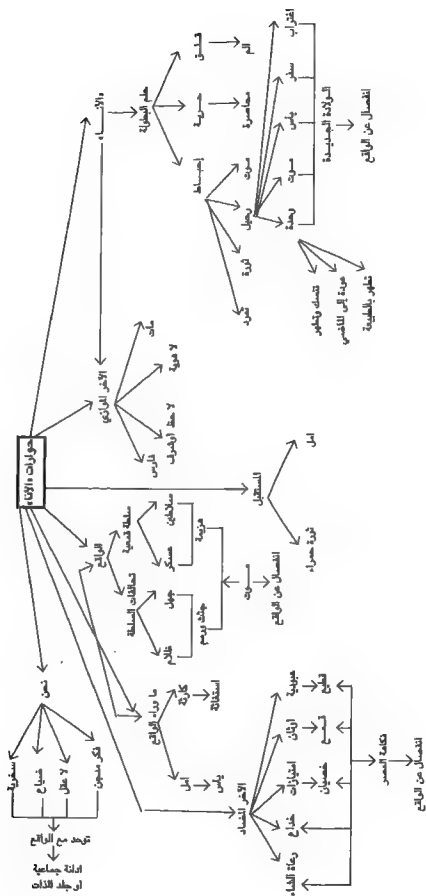
وهي من جانب آخر، لا تعدو أن تكون مجموعة من الرؤى المتجانسة، تتجاوب فيما بينها بالحوارات المستمرة التي تصدر عن «الأنثى» في حالات تأملها وعجزها عن اختراق طوق الواقع المعاند لرؤاها.

وفي نهاية المطاف هذه الدراسة، يتضح لنا بصورة جلية أن المحور الأساسي الذي ينطلق منه شعر العدوانية هو التنوير، بالمعنى الذي يقوم على توظيف الإبداع في النظر إلى الواقع فتجسدت دعوته هذه في عدد من البنى الفكرية، ينتظمها خيط واحد من العلاقات المتواشجة، التي تدور في فضاءات الثورة والتمرد والرفض لا بالمعنى الخاص وإنما بالمعنى العام الذي يجعل من العدوانية أحد شعراء التنوير العرب الذين أفنوا حياتهم في سبيل قضية نبيلة آمنوا بها طريقاً إلى التقدم والنهضة، غير مباليين بما ينالهم من أذى في سبيلها، ولعله بات من الواضح أيضاً أن «الأنثى» في كل حواراتها، على امتداد فضاءات النصوص الشعرية التي مرت بنا كانت تقلب نظم الأشياء والعلاقات، والقيم بما يخدم الرسالة التي تضطلع بها مما جعل منها بؤرة ارتكازية بالمعنى العام الذي يصلها بحلم البطولة أو التفوق على الجماعة سواء أتم ذلك بالمعنى بصورة مباشرة أو غير مباشرة، تفيض بالتجربة في عديدها الداخلي

والخارجي على حد سواء فتتناغم ، وتتصانم مرات كثيرة ، مع النفس والواقع، مشكلة بذلك موقفًا فكريًا ثابتًا يتردد صدها بأنماط وصور مختلفة، وتنسرب مضامينه بصورة واعية أو غير واعية في أنسجة النصوص الشعرية، مكونًا في مجمله رؤية «الانا» لهذا العالم الذي تحاوره ، وإذا كانت جميع خيوط هذه المضامين الشعرية مشدودة بعلاقاتها إلى البؤرة الارتكازية التي تمر من خلالها هذه العلاقات فتتلاقى وتتقاطع باتجاه حركة تغيير هذا العالم ، والتطلع إلى المستقبل الذي يمثل الحلم الدائم «للانا» في تخطي الواقع، أو تفجير هذا الواقع المعاند بصورة تعتمد على فك العلاقات بين نظام الأشياء ، وإظهارها بصورة قبيحة منفرة ، تعتمد على منطق النفس أكثر مما تعتمد على منطق الواقع.

\*\*\*\*\*

ولعل في الجدول التالي ما يوضح شبكة تلك العلاقات المضمونية التي تهيم على النصوص الشعرية وأربابها بالبرزة المكنزة:



## الهوامش

- (1) من حديث صحفي مع زوجة الشاعر، دلال الزين، مجلة الكويت، العدد 97، مارس 1993، ص20، وانظر أيضاً دلال الزين، رحلة حياة، في الكتاب التذكاري الذي أصدرته رابطة الأدباء عن الشاعر، إعداد سليمان الشطي، وسليمان الخليفي 1993، ص31.
- (2) محمد حسن عبدالله، الرسم بالوان ضبابية، دراسة في شعر أحمد العدوانى، القاهرة 1996، ص10، حاول المؤلف، أن يعزو سبب صمت العدوانى، خلال تلك الفترة الطويلة، إلى ما أثارته قصيدته للمبكرة، «تحية العهد الجديد» من حساسيات سياسية، بسبب تعرضها لرموز السلطة. وعلى ضوء رفض الشاعر الحديث عن هذه الفترة أو تحليل صمته الشعري يصبح ما يقوله المؤلف اقرب إلى الصحة والصواب، ولكن علينا من جانب آخر أن نقر بأن الصمت الشعري ظاهرة طبيعية تعترى الشعراء بين وقت وآخر، فقد صممت للشاعرة نازك الملائكة ثلاث سنوات حتى ظنت أنها قد انتهت شعرياً إلى الأبد، وفجأة تنفجر الشعر في نفسها كما تقول. وفي تحليلها لظاهرة الصمت عندها قيمت لنا نماذج من الشعراء الذين تعرضوا لظاهرة الصمت، أو الليات الشعري، وفجأة عادوا إلى التدفق الإبداعي. راجع مقدمة ديوانها «الصلالة والثورة»، دار العلم للملايين، بيروت 1978، ص6 وما بعدها.
- (3) من مقابلة صحفية مع الشاعر، مجلة الرائد، الكويت 25 يناير 1973، ص24 وما بعدها.
- (4) انظر، إبراهيم عبدالرحمن، أحمد العدوانى وتيار الوجدان السياسي، مجلة البيان، العدد 69 ديسمبر 1971، ص14 وما بعدها. وأعاد الكاتب نشر دراسته هذه في كتابه بين القديم والجديد، القاهرة 1983، ص108، وتعد هذه الدراسة للنقطة الجادة أول دراسة عن شعر العدوانى.
- (5) انظر مقدمة الديوان، أجنحة العاصفة، الكويت 1980، ص6.
- (6) راجع أعداد مجلة البيان، 180، مارس 1981، ص204، مارس 1983، ص216، مارس 1984، ص243، حزيران 1986، رابطة الأدباء في الكويت، وراجع الكتاب التذكاري ص465 وما بعدها.
- (7) من القصائد الثامنة التي أحصيناها: «تقرير»، و«ليالي الهوى»، «قلت وقالوا»، «أوراق من يوميات رحالة»، «تسائلني للسمراء»، «ما غبت عن خاطري»، «حورية»، «فام النجى»، «على قبر»، «طيف»، «خاتمة المطاف»، «نفحات ثائفة»، «يا رقيقى». وتتفاوت القيمة الفنية لهذه القصائد تفاوتاً كبيراً، إذ يظن على بعضها اللغة التقريرية، والتعابير التراثية، وبعضها يقترب من التعبير الشعري الحديث صورة ورمزاً، ويبدو أن الشاعر لم يكن راضياً فنياً عنها ولذا بقيت حبيسة أوراقه، وتتم النفاذ القديمة التي كتبت عليها هذه القصائد أنها تعود في معظمها إلى فترة الخمسينيات، تلك الفترة المشوبة بالصمت - من حياة العدوانى - نشرًا لا نظامًا.



- (8) عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت 1990، ص85.
- (9) Martin Gray, A Dictionary of Literary Terms, Longman, U.K., 1988. P199
- (10) Martin Gray, Ibid, op. cit. P. 199.
- Roger Fowler, Modern Critical Terms, (Routledge and Kegan Paul), London, 1978, pp. 235f.
- (11) Jean Piaget, Structuralism, trans and ed by Chaninah Maschler, London 1971 pp 5f
- (12) انظر تفاصيل هذا المنهج في كتاب عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، وانظر أيضاً كتابه، (تطبيقاً لهذا المنهج)، الموضوعية البنوية، دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت 1983 .
- (13) يورى لوتمان، تحليل النص الشعري، ترجمة وتقديم وتعليق محمد فتوح احمد، دار المعارف، القاهرة، 1995، ص150
- (14) أحمد العدوانى، أجنحة العاصفة (الديوان)، الكويت 1980، 200
- (15) المصدر السابق 202
- (16) المصدر السابق 30.
- (17) المصدر السابق 14
- (18) المصدر السابق 78
- (19) المصدر السابق 83
- (20) المصدر السابق 120 وما بعدها.
- (21) محمود رجب، المرأة والفلسفة ، بحث منشور في حوايات كلية الآداب، الحواية الثانية 1981 .
- جامعة الكويت، ص14
- (22) الديوان 12 وما بعدها .
- (23) المصدر السابق 145
- (24) المصدر السابق نفسه 146.
- (25) T.Hawkes, Structuralism and Semiotice, University of California Press 1977, pp.69f
- (26) الديوان 68
- (27) جون كوين، اللغة العليا، ترجمة أحمد درويش، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة 1995، ص36
- (28) الديوان 24

- (29) المصدر السابق 25
- (30) المصدر السابق 27
- (31) المصدر السابق 27-28
- (32) المصدر السابق 45
- (33) المصدر السابق 45.
- (34) المصدر السابق 61 وما بعدها.
- (35) المصدر السابق 142 وما بعدها.
- (36) المصدر السابق 141 وما بعدها
- (37) المصدر السابق 46.
- (38) المصدر السابق 65 وما بعدها.
- (39) قصيدة «نغمتان جديدتان» مجلة البيان، العدد 243، حزيران 1986، رابطة الأدباء، الكويت ص4.
- (40) الديوان 47
- (41) قصيدة «برقيات من الميدان» مجلة البيان العدد 216 مارس 1984، ص4 وما بعدها.
- (42) قصيدة «صوتان» مجلة البيان، العدد 204 مارس 1983، ص4 وما بعدها.
- (43) انظر، عبدالله المهنا، «الحدائق وبعض العناصر الحديثة في القصيدة العربية المعاصرة» «مجلة عالم الفكر» العدد الثالث، من المجلد التاسع عشر 1988، وزارة الاعلام، دولة الكويت ص615
- (44) الديوان، 19 وما بعدها. شاع استخدام الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر على نطاق واسع، وعلى نحو متكرر عند أكثر من شاعر غير أن أحداً لم يلتفت ، فيما أعلم، إلى شخصية «نوح» مع غناها التراثي، كما التفت إليها العدوانى، ووظفها توظيفاً فنياً عالياً بإسقاطها على واقعه.
- (45) الديوان 69
- (46) المصدر السابق، 169 وما بعدها.
- (47) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول، دار الشروق، القاهرة 1978، ص359.
- (48) الديوان 13
- (49) الديوان 19 وما بعدها.
- (50) المصدر السابق 148 وما بعدها.
- (51) المصدر السابق 160

- (52) المصدر السابق 155.
- (53) تبنى لفظة «القيود» في هذه الجملة قلقة، ولعلها خطأ مطبعي للفظه القبور، التي يستقيم بها المعنى، وتطرد بها القافية.
- (54) الديوان 150
- (55) المصدر السابق، 13، ومابعدهما.
- (56) المصدر السابق، 151
- (57) كولن وإسن، المعقول واللامعقول في الأثب الحديث ، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، بيروت 1974، 238، 249 ومابعدهما.
- (58) الديوان 32
- (59) المصدر السابق، 41
- (60) قصيدة «مواقف» مجلة البيان، العدد 180، مارس 1981، 4 - 6
- (61) أحمد العنواني، الكتاب التذكاري، ص 408 ومابعدهما.
- (62) جابر عصفور، العنواني شاعراً أصيلاً، مجلة العربي، العدد 400، مارس 1992، وزارة الاعلام، دولة الكويت 32، ومابعدهما.
- (63) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، بيروت 1978، ص 162 ومابعدهما.
- (64) الديوان 9
- (65) المصدر السابق، 70 ومابعدهما.
- (66) المصدر السابق، 34.
- (67) المصدر السابق، 30
- (68) المصدر السابق، 37
- (69) المصدر السابق، 32 ومابعدهما.
- (70) عبد الرحمن بدوي، شطحات الصوفية، وكالة المطبوعات، دولة الكويت، 1978، ص 10.
- (71) المصدر السابق، ص 10، وانظر عاطف جودة نصر، الرمز الشعري 348
- (72) الديوان 86 ومابعدهما.
- (73) من قصيدة «نغمتان جدينتان»، البيان العدد، 243، حزيران 1986 ص 10.
- (74) انظر البيان، العدد 243، حزيران 1986، 4-10، والكتاب التذكاري، 465-467.
- (75) الديوان 22
- (76) المصدر السابق، 79 ومابعدهما.
- (77) T.Hawkes, Ibid, 62

- (78) الديوان 101
- (79) انظر جيمس فريزر، اليونيس أو تموز، ترجمة ، جبرا إبراهيم جبرا، بيروت 1982، ص132 وما بعدها، وراجع عبدالله المهنا، الحداثة .. مرجع سابق ص32.
- (80) الديوان 158 وما بعدها
- (81) المصدر السابق، 131
- (82) المصدر السابق 135
- (83) المصدر السابق 105
- (84) المصدر السابق 16
- (85) المصدر السابق 23
- (86) المصدر السابق 82-83
- (87) المصدر السابق 110
- (88) R.Scholes, Structuralism in Literature, Yale University Press 1975, p88
- (89) الديوان 115
- (90) المصدر ذاته 116
- (91) عبدالكريم حسن، المنهج الموضوعي، 60
- (92) من قصيدة «نغمتان جيبيتان» البيان، العدد 243، حزيران 1986، ص5.
- (93) المصدر السابق ص7
- (94) من قصيدة «قرار» أحمد العدواني، الكتاب التذكاري 664
- (95) محمد حسن عبدالله: الرسم بلوان ضبابية 233
- (96) الديوان 91
- (97) المصدر السابق 26
- (98) المصدر السابق 138
- (99) محمد فتوح ، الرمن والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة 1978، ص158، وانظر المصطلح في الآداب الأوربية: J.A. Cuddon, A Dictionary of Literary Terms, Penguin, London 1977 PP24-26.
- (100) الديوان 47 وما بعدها.
- (101) المصدر السابق 73-75

- (102) المصدر السابق 125 وما بعدها.
- (103) المصدر السابق 213 وما بعدها.
- (104) المصدر السابق 178 وما بعدها.
- (105) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، الطبعة الخامسة، دار العودة - بيروت، بدون تاريخ، ص193 وما بعدها، وانظر أيضاً محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية، ص158 وما بعدها.
- (106) جابر عصفور، المصدر السابق، ص33
- (107) الديوان 228
- (108) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت 1973، 58، وما بعدها، وللدكتور إبراهيم عبد الرحمن تفسير مهم في رومانسية العدوانى إذ يرى أن هدفها أن تتخلل بالحديث عن الواقع السياسي والاجتماعي إلى قلوب الناس وعقولهم لما للنفهم الرومانسي من مكانة في نفوسهم، راجع في ذلك كتابه: بين القديم والجديد، ص121
- (109) الديوان، 204 وبعدها.
- (110) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية، 59.
- (111) الديوان 162
- (112) غاستون باشلار، جماليات المكان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت 1987، 42 وما بعدها.
- (113) المصدر السابق 76
- (114) كمال أبو عياد، الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، 325
- (115) الديوان 202
- (116) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية 170
- (117) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، 314، وما بعدها، وانظر دراسة حمدي السكوت: الشيطان بين العقاد وملتون، مجلة فصول المصرية، للجلد الأول، العدد الرابع، يوليو 1981. 163-172
- (118) محمد غنيمي هلال، المصدر السابق 315
- (119) جابر عصفور، المصدر السابق 33
- (120) الديوان، 52 وما بعدها.

\*\*\*

رئيس الجلسة، الأستاذ عبدالعزيز السريع،

شكرا للأستاذ الدكتور عبدالله المهنا على دراسته القيمة، ويأتي الآن دور الصديق والزميل الفارس الثاني لهذه الجلسة الأخ الدكتور مرسل فالح العجمي:

- حصل على الإجازة الجامعية من جامعة الكويت سنة ١٩٨٠.
- حصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة ميتشجان سنة ١٩٨٥ و سنة ١٩٩٠ على التوالي.
- أمين سر رابطة الأدباء المشرف على سلسلة كتب رابطة الأدباء.
- عضو في هيئة التدريس بجامعة الكويت من سنة ١٩٩١ - كلية الآداب - قسم اللغة العربية.

له من الأبحاث:

- بطولة ابن القارح في رسالة الغفران.
  - التجربة العائلية... قراءة جديدة في عزلة أبي العلاء.
  - قراءة أولية في نقد القصة في دول مجلس التعاون.
  - الرحلة الأخيرة العائلية، تهنيب رسالة الغفران.
  - مقدمة لدراسة المخاطب (ترجمة).
- أدعوه ليحدثنا عن «الشكل في شعر العدوان» وبعد ذلك سنفتح الباب للحوار ويمكن تسجيل الأسماء بعد انتهاء عرض الدكتور مرسل لبحثه فليفضل...

## البحث الثاني

### بنية الشكل في شعر العدواني ♦

د. مرسل فالح العجمي

الشاعر أحمد العدواني، واحد من أولئك الرجال الذين يكرهون الضوضاء اليومية، والصخب الإعلامي، والنجومية الاجتماعية. ولهذا فهو يفضل على هذه الأمور، الارتداد إلى الذات، والغوص في النفس، في بحث عميق عن معنى الحياة في هذا الوجود.

في بحثه العميق عن معنى الحياة، انصرف أحمد العدواني، يرقب ويرصد ويحلل للمجتمع والإنسان، ثم توغل في البحث إلى تأمل ذاته في ذاته لذاته، في محاولة أخيرة جاهد فيها وبها أن يلم شتاته النفسي الذي بعثه ظرفه التاريخي.

ومن يعرف أحمد العدواني، ثم يقرأ شعره، يحس كأنه أمام رجلين مختلفين. فبينما يُعرَف<sup>(1)</sup> رجلاً هادئاً فكهاً حاضراً في مجتمعه على المستوى الإداري والثقافي، يقرأ لرجل ثائر متجهم، ينأى بنفسه عن مجتمعه إلى حد القطيعة التامة. فأي الصورتين أصدق في التعبير عن الرجل؟

في الإجابة عن هذا السؤال، اعتقد أنه يجب أن نميز بين مفهومين مختلفين للمؤلف: المؤلف الحقيقي، والمؤلف الضمني.

فأحمد العدواني باعتباره المؤلف الحقيقي هو هذا الرجل الذي ولد في الكويت سنة 1923، وتوفي فيها سنة 1990، إنه هذا الطالب الذي تلقى تعليمه من الأزهر، ثم هذا الموظف الذي تولى مناصب قيادية في الكويت... هو هذا الرجل الفكاهي، المتحفظ، الذي يقصر دائرة أصدقائه إلى أقصى حد. أما أحمد العدواني باعتباره المؤلف

---

• اختار الناقد عنواناً آخر هو: (التجربة والتعبير: قراءة في ديوان «أجنحة العاصفة»).

الضمني، فهو هذا الرجل ذاته ولكن «في أثناء» كتابة القصيدة وهو في هذه الأثناء يتعامل مع الواقع الشعري ، لا مع الواقع الموضوعي، أو هو بتعبير آخر يُعيد تشكيل العالم بالشعر، ويخاطب بهذا التشكيل الشعري، قارئاً ضمناً محتملاً، يعرفه ولا يعرفه؛ يعرفه بإمكانيته القرائية، ولا يعرفه بهويته الشخصية<sup>(2)</sup>.

باستخدام هذا التمييز بين هذين المفهومين، يمكن القول أن كلتا الصورتين صحيحة في سياقها الخاص.

هذا البحث سيركز على «المؤلف الضمني» الذي كتب لنا ديوان «أجنحة العاصفة»، باعتبار هذا الديوان سجلاً لمواقف وتأملات هذا المؤلف على مدى أربعة وثلاثين عاماً.

## عن عنوان البحث

### بنية الشكل في شعر العدواني

هذا هو عنوان البحث المقترح، وهذا العنوان يفترض - كما فهمته - بعض الافتراضات التي أود أن أتوقف عندها بعض الوقت. إن هذا العنوان يفترض أن هناك انفصلاً صارماً بين الشكل والمحتوى من جهة ، وأن هناك بنية شكلية واحدة في شعر العدواني، يُفترض من هذا البحث أن يتوصل إليها في نهاية المطاف من جهة أخرى.. سأبدأ بالفرضية الأولى، ثم انتقل إلى الثانية.

إن أخوض في مشكلة الشكل والمضمون، فهذه مشكلة معروفة، ولكنني أقرر أن هذا البحث ينطلق من مقولة مؤداها أنه لا يمكن عزل الشكل الشعري عن محتواه عزلاً نهائياً، ولو بغرض الدراسة التحليلية الآتية، وذلك لعدة اعتبارات:

1 - إن المبدع عندما ينشئ شعره، لا يتعامل مع هذا الإبداع الشعري حسب هذه الثنائية، وإنما يستجيب «لوارد» شعري - بمفهوم صلاح عبد الصبور - يملئ عليه القصيدة في لحظة متميزة . نعم قد يهتم الشاعر ببعض النواحي الشكلية ، وقد يعيد



صياغة بعض التعابير ولكنه يقوم بهذه التعديلات بعد أن فرغ من أو تجاوز لحظة « التوهج الشعري ». ومن الواضح أنه في هذه الحالة لا يكاد يختلف عن القارئ « المفارق » لعملية الإبداع.

2 - إن المتلقي - المستمع بصورة خاصة - لا يتلقى القصيدة بناء على هذه الثانية، وإنما يتلقاها باعتبارها « تجربة » كاملة متكاملة، يندغم فيها المعنى والمبنى أو الشكل والمحتوى أو التجربة والتعبير، فإن تحقق هذا الامتزاج بصورة كاملة مستسرة، أحس المتلقي بالنشوة الأدبية واللذة الفنية، وإن اختلف واحد من هذه العناصر، ففقدت هذه النشوة، وتلاشت تلك اللذة . إن هذه الاستجابة عند المتلقي تعتمد على علاقة جدلية تقوم بين المتلقي والنص كاملاً.

3 - يتعلق هذا الاعتبار بالتقديم اللغوي للعالم. إن « اللغة مكونة من مادتين، أي حقيقتين توجد كل منهما قائمة بنفسها ومستقلة عن الأخرى ، تُدعيان الدال والملول حسب (سوسير) أو العبارة والمحتوى حسب (يامسليف) فالدال هو الصوت المتلفظ به، والملول هو الفكرة أو الشيء... [وهذان] الطرفان يحيل أحدهما على الآخر ، وهذا المسلسل من (الإحالة على) يكون ماندعوه دلالة»<sup>(3)</sup> وهذه الدلالة قد تكون تصريحية أو إيحائية، ففي لغة تحاول أن تكون مطابقة<sup>(4)</sup> للاشياء التي تصفها ، تكون اللغة تصريحية مباشرة تقريرية، وهذا ما تحاول أن تكونه لغة العلم. أما في لغة تحاول أن تعبر عن احساسات وأفكار غير محددة، فإن اللغة في هذه الحالة تعتمد على الإيحاء والتلميح والترميز ، وهكذا «تنزاح» هذه اللغة عن اللغة التصريحية للمطابقة. إن هذا «الانزياح» أو «العدول» هو المسؤول عن التقديم اللغوي الشعري للعالم ، وفي هذا الانزياح يلعب المجاز الدور الرئيس ليس لمطابقة هذا العالم الشعري بالعالم الواقعي، وإنما للكشف عن دواخل الشاعر النفسية، ومواقفه من العالم الواقعي. أو بعبارة أخرى، إعادة تشكيل العالم الواقعي ضمن رؤية (شعرية) لا تنقيد بمنطق العالم الموضوعي. إن هذا العالم الشعري يتمحور حول موقف ينطلق من التجربة، ويتوسل بالتعبير في وحدة واحدة.

فيما يتعلق بالفرضية الثانية، أود أن أبادر بالقول أن هذا البحث توصل إلى أن هناك «بنيتين» لا بنية واحدة شكلتا محور التجربة والتعبير في ديوان «أجنحة العاصفة»، ولأن

البحث سيكون محاولة لتحديد هاتين البنيتين ، اكتفي هنا بمجرد الإشارة إليهما باعتبارهما تتعارضان مع الفرضية الثانية في العنوان المقترح. للاعتبارات السابقة، أثرت - معذورًا - أن اضع عنوانًا جديدًا لهذا البحث هو «التجربة والتعبير: قراءة في «أجنحة العاصفة».

وسأبدأ بأولى خطوات هذه القراءة وذلك بتحديد متن هذه الدراسة.

#### عن «أجنحة العاصفة»

قبل الدخول إلى عالم هذا الديوان ، تجدر الإشارة إلى الملاحظات الخارجية الآتية:

- لا يتضمن هذا الديوان «كل» شعر الشاعر أحمد العدواني.
- لم يجمع الشاعر هذا الديوان بنفسه.
- جمع الديوان صديقًا للشاعر الأستاذ خالد سعود الزيد، الدكتور سليمان الشطي.
- استبعدت القصائد المغناة من الديوان.
- صدر هذا الديوان في عام 1980، عن شركة الربيعان للنشر والتوزيع في الكويت.
- العنوان «أجنحة العاصفة» كان من اختيار الشاعر أحمد العدواني<sup>(5)</sup>.

بعد هذه الملاحظات الخارجية. ننتقل إلى داخل الديوان. يتألف الديوان من سبع وستين قصيدة. أول قصيدة في الديوان نشرت في مجلة البعثة في القاهرة عام 1946، وآخر قصيدة في مجلة البيان عام 1980.

حسب التسلسل الزمني لصدور قصائد الديوان، والمجلات التي نشرت فيها ، أقدم هذا الخطاطات:

#### أ - قصائد البعثة

- |                 |             |   |
|-----------------|-------------|---|
| 1 - براة        | ديسمبر 1946 | أول قصيدة في الديوان كتبها الشاعر وهو في الثالثة والعشرين من عمره أثناء دراسته في الأزهر. |
| 2 - اصبري يانفس | مارس 1947   |   |
| 3 - الخلاص      | أكتوبر 1947 |   |
| 4 - نصيحة       | ديسمبر 1947 |   |
| 5 - أغنية       | يناير 1948  |   |

- 6 - امجاد الوري فبراير 1948  
7 - البحيرة الخالدة مايو 1948  
8 - همسات نوفمبر 1948  
9 - نداء فبراير 1949  
10 - هند والزائرة؟ مارس 1949  
كتبت هكذا في الديوان ، ولحظها «هند والزائر»  
باعتبار ان الحديث يتعلق بشاعر من الشعراء
- 11 - للعودة مايو 1949  
12 - سام يونيو 1949  
13 - خطرات فبراير 1950  
14 - في المقبرة ابريل 1950  
15 - عبرات مايو 1951  
16 - سراب اكتوبر 1951  
17 - رأس ديسمبر 1951

وفيت هناك قصيدتان «نهداك» (18) و«نكريات في حان» (19) كتبنا في الخمسينيات ولم  
يحدد مكان نشرهما .

#### ب - قصائد التراث

- 20 - اعتل يوما ملك السباع يونيو 1952  
21 - صدى الفجعة ابريل 1953

#### ج - قصائد الطليعة

- 22 - معرض اللعب 1963/12/11 ما بين القصيدة (21) والقصيدة (22) انقطاع  
شعري دام عشر سنوات وعدة أشهر.  
23 - المتفائلون 1963/12/18  
24 - نداء المعركة 1964/1/8  
28 - يا غدنا الأخضر 1964/10/7

#### د - قصائد الهدف

- 25 - صفحة من مذكرات بنوي 1964/4/8

- 26 - يا جيلنا 1964/4/29  
 27 - أريد أن أفهم 1964/5/30  
 29 - مدينة الأموات 1964/12/16  
 30 - اعترافات عبد 1965/1/6  
 31 - ابتسمي 1966/4/14  
 32 - أعصر من الهراء ماء 1966/4/14  
 33 - رسالة إلى جمل 1966/11/3  
 35 - إلى القطيع 1967/1/19

#### قصيدة الرسالة

- 34 - السنة الماضية 1967/1/1

#### هـ - قصائد اليقظة

- 36 - اعتراف 1969/3/17  
 ما بين القصيدة (35) والقصيدة (36) انقطاع شعري دام سنتين وشهرين  
 37 - تلك السماء 1969/3/17  
 38 - من أغاني الرحيل 1969/5/12  
 40 - تفاريق 1971/3/22  
 41 - بقايا رؤى 1971/3/22  
 42 - شطحات في الطريق 1972/4/17  
 43 - حكاية 1973/12/17  
 44 - كتابة 1973/12/17  
 45 - كلام 1973/12/17  
 46 - معزتنا العجفاء 1973/12/17

#### و - قصائد البيان

- 39 - صدى الأسى يونيو 1969  
 47 - إليها يناير 1976  
 ما بين القصيدة (46) والقصيدة (47)، انقطاع شعري دام ثلاث سنوات.

- 48 - انتظار يناير 1976  
 49 - مدينة يناير 1976  
 50 - خواطر يناير 1976  
 51 - تقول لي السمرام يناير 1976  
 52 - كلمة العصور يناير 1976  
 53 - الناسك وشكوى الشيطان فبراير 1976  
 63 - دعوة يوليو 1980  
 64 - ثم يوليو 1980  
 65 - افكارنا بحاجة يوليو 1980  
 66 - رؤيا حلم يوليو 1980  
 67 - يا ليتها كانت معي اغسطس 1980

#### ز - قصائد القيس

- 56 - خطاب إلى سيدنا نوح 1979/12/11  
 57 - دعوة 1979/12/11  
 58 - جراب 1979/12/11

#### ح - قصائد الرأي العام

- 54 - اشعار 1979/7/5 ما بين القصيدة (53) والقصيدة (54) انقطاع شعري دام ثلاث سنوات ونصف السنة.  
 55 - سماوير 1979/11/15  
 59 - إلى رفيقة العمر 1980/4/13  
 60 - صور 1980/4/13  
 61 - تاملات ذاتية 1980/4/13  
 62 - حكاية 1980/5/18



## التجربة والتعبير

اقصد بالتجربة الموقف الذي ينطلق منه الشاعر في رؤيته للعالم، وبالتعبير الكيفية التي تُقدم فيها تلك الرؤية وذاك الموقف. وهكذا يكون عندنا تجربة انسانية تتأسس على رؤية ذاتية ينبثق منها موقف مبدئي، وتعبير يحاول أن ينقل هذه التجربة في صياغة فنية تهدف إلى التواصل مع الآخر.

في هذه الفقرة ، سأبدأ بتحديد تجربة الشاعر، ثم أنتهي إلى اليات التعبير عن هذه التجربة في فقرة لاحقة. فما هي التجربة التي يقدمها لنا ديوان «أجنحة العاصفة»؟ يبدو في هذا الديوان موقفان متمايزان ، شكلا تجربة الشاعر في العالم. الموقف الأول هو موقف الساخط ، والثاني هو موقف المتوحد.

### 1 - موقف الساخط:

يمكن أن نمثل للعلاقة بين الشاعر والآخر (المجتمع ) في هذا الموقف بالصيغة التالية:

### الشاعر - - - ← الآخر (المجتمع)

في هذه الصيغة يقف الشاعر مباشرة في مواجهة المجتمع ، ويشير السهم المتكسر إلى انقطاع العلاقة بين هذين الطرفين. هذا الانقطاع جاء نتيجة لرفض الشاعر للوضعية الاجتماعية السائدة، ويبدو هذا الرفض عاماً وعنيفاً ومتطرفاً. عاماً لأن الشاعر لا يقدم اسباباً محددة أو وقائع معينة أدت به إلى هذا الرفض. وعنيفاً لأن الشاعر في هذا الرفض قطع كل علاقاته مع مجتمعه بلغة حادة، عُمم فيها الأحكام بشكل عنيف، ومتطرفاً لأن الشاعر يضع نفسه في مكانة أرفع وأنبل من مجتمعه. إن الشاعر على مستوى المنطلق النفسي يصدر عن موقف استعلائي، يتحدث فيه عن مجتمع ساقط متدهور. هذا الاستعلاء في موقف الشاعر «والتدهور» في الوضعية الاجتماعية، أدى إلى عدم إمكانية اللقاء بين الشاعر ومجتمعه، لماذا؟ لأن الشاعر قرر من البداية الخروج من هذه الوضعية الاجتماعية، وهو بهذا الخروج

لم يعد منتمياً - فكرياً على الأقل - إلى عائلته الاجتماعي، بل أصبح رافضاً ومرفوضاً وهكذا. انطلق الشاعر من الرفض وانتهى إلى السخط.

هذا الموقف الرفض / الساخط يظهر مبكراً في ديوان «أجنحة العاصفة» بل منذ نشر القصيدة الثانية في الديوان على وجه التحديد. ولكن هذا الموقف يتبلور بوضوح شديد في قصيدة «خطرات» - نشرت عام 1950 - التي نستطيع أن نجد فيها، وبسهولة بالغة تجليات المصيفة التي بدأنا بها، أقصد الشاعر - - - ← الآخر. إن الشاعر «يقرر» في البيت الثالث من هذه القصيدة هذا الانقطاع بينه وبين الناس في مجتمعه:

وما استبانست يوماً في مكان

وإن راقبت به للأنس حـفـلـه

لماذا لا ينضم الشاعر إلى هذه الحفلة البهيجة ؟ لماذا انقطعت العلاقة بينه وبين الآخرين؟ الإجابة في أبيات لاحقة:

خبرت الناس في يسر وعسر

فضقت بعيشة لهم مملة

وجدت لديهم للشعر دنيا

ولم أر عندهم للخير مئة

يُحسِرُكُ بعضُهم أثار بعض

إذا صحتْ ويطلبها مُفـلـه

وقد طُبعوا على ظلم وبغي

كما تشاؤوا على جهل وغفلة

سـنـوـاء كلهم في كل حال

يصـرُفـكُ امرهم لؤم الجـيـلـه

في هذه الأبيات يتجلى التطرف في الحكم ، والعنف في الخطاب ، اللذان تحدثت عنهما فيما سبق، ويمكن للمتأمل في هذه الأبيات أن يستنتج أخلاق الشاعر، عن طريق السلب، إن كل الصفات الغائبة عن الآخرين، موجودة في

الشاعر ، وعليه تظهر أمامنا صورة «ملائكية» للشاعر عندما نتأمل هذا الحكم المطلق الذي يتضمنه البيت الأخير:

سواء كلهم في كل حال  
يصرف أمرهم لؤم الجبلة

التشديد على «كلهم» و«كل» مني للتركيز على التعميم في الحكم ، كما يظهر في استخدام «كل» مرتين متتاليتين، مرة للإشارة إلى الناس، ومرة للإشارة إلى دوام هذه الأخلاق المتدهورة في كل ظرف وزمان. إن هذا الحكم ينطبق على «كل الناس» في «كل زمان» «ماعداء» الشاعر باعتباره النقيض لهذه الأخلاق اللثيمة السائدة . إن رجلاً يمثل هذه الأخلاق، لا يمكنه أن يتعايش مع مجتمعه الشرير، ولهذا نجده يخرج من عالمه الانساني إلى حياة بديلة:

فهل لي أن أفرُّ إلى البراري  
واسكن قلب موماة مضله  
إذا ما جنَّ لي لي طالعُئني  
كواكب في نواحي الأفق جئله  
وأملًا من رحيق الفجر كاسي  
وأغزل من شعاع الشمس حله  
وأحسب أن هذا الكون مُلكي  
واني قســد صنعْتُ الكون كله

تتداخل في هذه الرغبة في هذه «الحياة الوحشية» تجربتان: التجربة الرومانسية بنزوعها إلى الحياة الطبيعية البكر، والتجربة الملأية بنزوعها إلى الوحدة والعزلة عن الناس.

لقد خرج الشاعر من عالمه وتجاوز نقطة اللاعودة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه القصيدة تعد تنويجاً لإرهاصات سابقة ، وتمهيداً لموقف أشد قتامة في فترة لاحقة. ففي قصيدة «الخلاص» - نشرت 1947- نجد هذه الإرهاصات:

وانفذ بذاتك من عيش شقيت به  
ولم تنزل من عواينه على رقب



ومن أناسٍ قد استوئت ضمائرهم  
وفي خلائقهم ما شئت من ثَلَب  
لا يَصْنِفُونَ وفي مقدورهم كَنْبٌ  
إلا إذا مَـا تَزَيَّا الموت بالكذب  
ولا يَكْفُونَ عن جهل ومنقصةٍ  
إلا إذا لم يكن للجـهـل من سبب

أما في قصيدة «مدينة الأموات» - نشرت 1964 -، فقد عاد الشاعر إلى نفس الموضوع : خروجه من العالم ولكن عوبته هذه المرة أشد سوداوية وتشاؤمًا، حيث تبدو الوضعية الاجتماعية شديدة القتامة. في هذه القصيدة يعود الشاعر للحديث عن الوضع الاجتماعي السائد، كيما يبرر خروجه - مرة أخرى- من هذا الوضع:

يا ويحنا يا صاحبي... لو علم الأموات  
أن على أرضهم حياةٌ

يا صاحبي !!

هل لك أن تخرج من مدينة الأموات؟

إن بقاعنا هنا

جريمة لا تفتقر

ضد إله الكون ، خالق الحياة والبشر

إننا هنا أمام امرين

ليس لنا فكاك منهما:

أن نقتل الحياة من كياننا

ونختفي في غيب القبور

أو أن نثور...

ونعلن الحرب على الأموات

وتنتهي الثورة بانهزامنا...

فإنما

«الكثرة تغلب الشجاع»

وفي كلا الحالين  
يختطف الأمواتُ الرئينُ  
من بغي الحياة

لقد خرج الشاعر من عالمه الاجتماعي السائد لأن هذا العالم «عالم لثام» تارة، و«عالم أموات» تارة أخرى. وعلى الرغم من «انهزامية» الأبيات الأخيرة في هذه القصيدة، إلا أن الشاعر ، وفي محاولة منه لإعادة التوازن الروحي إلى نفسه، لجأ إلى «أمل» غامض، يجد فيه القوة التي تساعد على المضي في هذه الحياة الشائثة . بعد قصيدة «مدينة الأموات» نشر الشاعر ست قصائد، تعلق بالأمل في ثلاث منها، عن طريق مخاطبة آخر متعاطف مع الشاعر ، مثلما نرى في «ابتسمي»، «إعصر من الهواء ماء» و«رسالة إلى جمل» بينما لجأ في قصيدتين أخريين إلى التحكم والسخرية في محاولة منه للتغلب على كآبة الواقع الكالح ، كما نلاحظ في «اعترافات عبد» و«إلى القطيع».

2 - موقف المتوحد

نشر الشاعر قصيدة «اعتراف» سنة 1969، بعد انقطاع شعري دام عامين. لقد جاءت هذه القصيدة لتشكل نقطة تحول جذرية في موقف الشاعر لأنها جاءت فاتحة لموقف المتوحد. وقد نظرت إلى تلك القصيدة بهذا الاعتبار لأنها أضافت إلى الصيغة التي رأيناها عند «الساخطة عنصرًا جديدًا ، جعل صيغة التجربة الجديدة: موقف المتوحد على هذا النحو:

(الشاعر ↔ الذات) ← - - - الآخر

عندما توسّطت ذات الشاعر بينه وبين الآخر ، حدث تغير جوهري في موقف الشاعر وخطابه. أول ملامح هذا التغير أن المواجهة أو التوجه لم يعد متعلقًا ومتجهًا إلى الآخر الخارجي، وإنما توجه وتعلق بالذات الداخلية ، وهذا أدى بالشاعر إلى مرحلة جديدة انصرف فيها إلى تأمل ذاته في مرحلة يمكن أن يطلق عليها مرحلة

«النظر إلى الداخل» أظن أن هذه العملية، وهذا التوجه إلى الذات، هو أول مراحل الوعي بالذات في ذاتها ولذاتها، وبعيداً عن تحديداتها الخارجية.

يلاحظ في هذه الصيغة الجديدة، أن السهم بين الشاعر وذاته متصل، وهذا يدل على تفاعل وتواصل وعلاقة متباعدة بين هذين العنصرين. بينما لا يزال السهم منكسراً بين الشاعر (وذاته) والآخر. في مرحلة متأخرة سيغيّبُ الشاعر الآخر ليكتفي بذاته، ولكن قبل الوصول إلى هذه المرحلة، لنقرأ بعض مقاطع قصيدة «اعتراف» لنحدد التغير في موقف الشاعر وخطابه .

بدءاً من العنوان: «اعتراف» نقابل صوتاً جديداً يختلف عن الصوت الاستعلاني المتشائم الذي سمعناه في «مدينة الأموات» أو «خطرات» تلك الصوت التقريري الحازم الذي يعرف الحقيقة كاملة، استبدل في قصيدة «اعتراف» بصوت متواضع متعاطف متسائل:

حدقتُ في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي

بل لاح لي حشد من الظلال

جميلة الشكل

لكنها - واسفها!! ليست لي!!

إن عنوان القصيدة، وهذا المقطع الاستهلالي يثيران تساؤلات عديدة. ما هو الاعتراف الذي يقوله الشاعر؟ هل هو جهله بذاته؟ هل هو إنكاره لقصائده السابقة؟ هل هو اعتذار عن موقفه الاستعلاني القديم؟ اعتقد أن الإجابة تكمن في كل ما تقدم ، ويؤكد هذا الاحتمال، المقطع الثالث الذي جاء في سطرين:

حدقت في مرآة نفسي

فدار رأسي!!

هنا اعتراف بالإعياء، وعدم القدرة على الحكم بصورة يقينية. ولهذا نجد الشاعر لأول مرة في ديوانه يتحدث إلى الآخر ، بلغة متعاطفة متواضعة ، يطلب فيها من الآخر، لأول مرة - مرة أخرى - المعونة والمشورة والمساعدة:

يا أنتم! يا أهلي..

لكم مرايا في نفوسكم

فحدقوا فيها

لكن بصدق لا يهاب السيف أو

يخشى القلم

وخبروني .. ما الذي تقوله

المرايا؟

عن عالم الخفايا؟؟

تشكل هذه القصيدة مرحلة متفردة في موقف الشاعر من ذاته والآخر. إنه يدخل عالمًا جديدًا لما يعرفه بعد، ولكنه عالم يتطلب الصديق مع النفس في البحث، والتواضع مع الآخرين في السلوك. يبدو هذا العالم ثرا في إمكاناته، ولهذا لا يتردد الشاعر في الطلب من الآخر، أن يشاركه بهجة ومشقة الدخول في هذا العالم. إن هذا الموقف الذي يقفه الشاعر من الآخر ، قد ينسف الصيغة الجديدة التي بدأت بها حديثي عن موقف المتوحد أقصد (الشاعر ↔ الذات) ← - - - ← الآخر، ولكني أبادر بالقول لقد جاء التواصل مع الآخر مرة واحدة ، وفي هذه القصيدة فحسب، ولهذا وصفت هذه القصيدة بأنها «متفردة» في موقف الشاعر من ذاته والآخر<sup>(6)</sup>.

في القصائد التي جاءت بعد قصيدة «اعتراف»، والتي نشر معظمها في مجلة «الليقطة» تحول الشاعر إلى البحث عن ذاته ثم توغل في هذا البحث حتى استغنى عن الآخر وعالمه الخارجي. في هذا التوغل انفتحت قصائد الشاعر على التجربة الصوفية انفتاحًا مباشرًا، تجلى في عناوين بعض قصائده مثل «اعتراف»، «تلك السماء»، «من أغاني الرحيل»، «بقايا رؤى» و«شطحات في الطريق». ولكن التجلي

الأعمق حدث عندما تشابهت رحلة الشاعر في موقفه المتوحد مع ذاته، مع رحلة المتصوف الباحث عن المطلق في لحظة «الكشف» أو «التجلي» في سبيل إثبات التشابه بين تجربة المتوحد وتجربة المتصوف، سأقوم بعملية ذات جانبيين ، جانبها الأول يركز على تقديم ما أراه خلاصة التجربة الصوفية ، وجانبها الثاني، يثبت حضور هذه الصوفية في شعر الشاعر في موقفه المتوحد . تتنلق تجربة المتصوف من سفر شاق إلى غاية بعيدة ، تتطلب تهذيباً روحياً ومجاهدة نفسية عنيفة في هذا السفر ، ينتقل المتصوف من «مقامات» أدنى إلى «مقامات» أعلى عبر سلسلة من «الأحوال» والتجارب واللحظات النفسية التي تدق وتشف حتى تصل إلى نهاية النهاية : كشف الحجاب، وحضور الحضرة، وتجلي المطلق. في تلك اللحظة الخارقة «يُصعق» المتصوف من روعة الرؤية. والمتصوفة أمام هذه اللحظة فريقان: فريق تستغرقه «الرؤية» فيضيع ويفنى في هذا العالم المذهل، وفريق «يفيض به الوجد» فيعبر عن هذه الرؤية، وهو في هذا التعبير يرتكب إنمًا هائلًا لأنه من ناحية، أفضى أسرار هذا العالم اللدني المستور، ولأنه من ناحية ثانية، سيتهم من قبل المستمعين في العالم الأرضي بالتجديف والكفر والمروق عن الدين. التعبير عن لحظة الرؤية بعد الوصول إلى «لحظة الكشف»، يطلق عليه في اللغة الصوفية «الشطح» والشطح لغاً هو الحركة «يقال شطح يشطح إذا تحرك .. فالشطح لفظة مأخوذة من الحركة، لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهم فعبروا عن ذلك بعبارة يستغرب سامعها؛ فمفتون هالك بالإنكار والطعن عليها إذا سمعها، وسالم ناج برفع الإنكار عنها والبحث عما يشكل عليه منها بالسؤال عن علمها، وهكذا يكون معنى الشطح «عبارة مستغربة في وصف وجد فاض بقوته، وهاج بشدة غليانه وغلته»<sup>(7)</sup>.

ومن أشهر الذين استبد بهم الشطح، حتى أدى به إلى الصלב<sup>(8)</sup>؛ الحسين بن منصور الحلاج . ومن أشهر شطحاته هذه:

أنا الحق والحق للحق حق

لايس ذاته فمما ثم فسر<sup>(9)</sup>

يبدو الشطح تعبيرًا محرمًا عن تجربة نفسية خاصة ، يحس فيها المتصوف باتساع ذاته إلى حد هائل يستوعب فيه «الذات الإلهية». ويبدو أن المجاهدة الروحية، والتأمل العميق المستبطن لفكرة الألوهية، تتراكم في أعماق المتصوف إلى لحظة محددة «يخيل» له فيها أنه قد فارق طبيعته البشرية - الناسوت - وتحول إلى أو حلّ فيه قيس نوراني من اللاهوت. إن الحلاج ينقل إلينا هذه اللحظة في الحكاية التالية:

«عن أبي الحسن علي بن أحمد بن مردويه قال: رايت الحلاج في سوق القطيعة، ببغداد باكيًا يصيح: أيها الناس أغيثوني عن الله، ثلاث مرات، فإنه اختطفني مني وليس يرديني علي، ولا أطلق مراعاة تلك الحاضرة ، وأخاف الهجران فأكون غائبًا محرومًا والويل لمن يغيب بعد الحضور، ويهجر بعد الوصل. فبكي الناس لبكائه حتى بلغ مسجد عتّاب فوقف على بابه وأخذ في كلام فهم الناس بعضه وأشكل عليهم بعضه. فكان مما فهمه الناس أنه قال: أيها الناس. إنه يُحدث الخلق تلطّفًا فيتجلى لهم. ثم يستتر عنهم تربية لهم فلولا تجليه لكفروا جملةً، ولولا ستره لفتنوا جميعًا . فلا يديم عليهم إحدى الحالتين. لكني ليس يستتر عني لحظة فأستريح حتى استهلك ناسوتي في لاهوتيته وتلاشى جسمي في أنوار ذاته ، فلا عين لي ولا أثر ، ولا وجه ولا خير»<sup>(10)</sup>.

إن الشطح ، تعبير غير معقول عن تجربة غير معقولة - بالنسبة إلى من هو خارج دائرة التصوف - ولهذا نجد الحلاج يخاطب الأغيار - الآخرين من غير المتصوفة - معتزًا لهم، وطالبًا منهم أن يقتلوه «ليُجروا ويستريح»<sup>(11)</sup>.

يُجر القتلة لأنهم قتلوه غيرًا على الدين ، ويستريح هو لأنه بهذا القتل، يتحرر من رباطه الأرضي وطبيعته البشرية التي تحول بينه وبين الفناء في «المطلق» و«الحق» و«القديم».

بعد هذا «الاستطراد» عن التجربة الصوفية ، انتقل إلى حضور هذه التجربة في موقف المتوحد وشعره وفي سبيل إثبات هذا الحضور سأذكر معطى خارجيًا ومعطيات داخلية. أقصد بالمعطى الخارجي إمكانية اطلاع الشاعر على التصوف في السياق الخارجي والحياة العامة. وهذا توفر للشاعر - في ما أظن - في أثناء

دراسته في الأزهر، ومتابعاته القرائية الشخصية لهذا الموضوع في الوسط الثقافي القاهري الذي عاصره ما بين عام(1939-1949) ومن المتوقع أن هذا الاتصال قد تطور وتعمق قراءةً ويحاثاً وتأملاً في السنوات اللاحقة من حياة الشاعر. أما بالنسبة إلى المعطيات الداخلية فاقصد بها ظهور التجربة الصوفية في شعر الشاعر، وقد ظهرت هذه التجربة مرتين: الأولى: باستخدام بعض المصطلحات الصوفية في شعره. وأشهر هذا النوع هو عنوان إحدى قصائده: «شطحات في الطريق» الثانية: تواتر ورود مصطلحات صوفية تشير إلى تجربة تتماهى مع التجربة الصوفية، وبغرض التلليل على هذا «التماهى» سأذكر الأمثلة التالية:

1 - أنا هنا حفيد الأنبياء

وليس لي غنى عن السماء (تلك السماء)

2 - رحلت عنكم ... أسأل عن رفاقي

أولئك الذين رشدوا قبلي

واثروا التطواف في الأفاق

على حياة الظل

....

رحلت عنكم... لكي أحطم الأسوار

وأنشر الأسرار في ضوء النهار

وأشهد الحياة والكون

بلا جدار

...

رحلت عنكم .. لكي تكون كل لحظة من

عمرى.. ولالة جديدة (من أغاني الرحيل)

3 - الآن، لا قبل ولا بعدُ

الآن ، نهر ما له حدُ

فعيش مع الآن كما تشتهي

منطلقاً لا حصر ، لا عدُ

(صدى الأمس)

4 - غرستُ غصن وريدة في وهج النار

حتى إذا ما اشتد عوده

وألفَ الخطرُ

طار إلى النجوم واستقرَّ

وصار حقل أنوار

يا غصن وريدي

قل لي ما الخبر؟

هل يا ترى عرفت بعض اسراري! (بقايا رؤى)

5 - ولتزوطني الخطرات في غسق الدجى

فإذا البروق مـواكب الزوار

وكان نفسي كوكب متالق

يهمني يا فـراح السنن الثـرار

وأبـير طرفي - والوجود صـحائف

شـتى - فاشهد وحدة الأسفار

وتزول أضواء البـيـارق فجأة

ويطول بعد زوالها استفساري

«شطحات في الطريق» والشاعر هنا «يشطح» معبراً عن تجربة الكشف الصوفي.

6 - أنا غريب العالمين!!

زرعت في الدنيا شوكي

وعشت في يقين!! (حكاية)

7 - أنا عابثت سرك غير أني

دهشت فصار جهدي أن أوقه

وما جدوى الكلام إذا تعاصت

على الأفكار أكوام عميقة

(إليها)



8 - تمور في كياني شهوتان

حماسة لدوحة فينانة الشجر

ساحرة القمر

وفزع مروع يرعد كالبركان

يعصف بالحياة والبشر (انتظار)

يمكن تفسير هاتين الشهوتين بتوق الشاعر إلى لحظة التجلي ( = الحماسة )  
وخوفه من النفي والطرده من هذه اللحظة المنتظرة (= الفزع).

9 - إليك يا سمراء

إني أهوى امرأة عارية

تشع من أسرارها الشهب

تطلعت إلى السماء

إني يا سمراء.. ألفز في كلامي

لكن إلغازي كتاب كله حب (تقول لي السمراء)

10 - إن الحقيقة كالورود تنوعها

ضل الذي قال الحقيقة مالنا

(ثم)

11 - نسـيـت كل مـنـمـ

كان سـيـفـي مـحـقـقـه

ورات فـسـي تـنـمـي

بـالـهـوى كل زـنـة

(دعوة)

12 - قلت لها: أيتها الحورية

صمتي طبيعة لي

المح فيها راية الحريه

في «ساعة التجلي»  
 صمتي قضيه  
 كنوزه الخفيه  
 ما عرفت خزانه قبلي  
 ولو كشفت عن اشياؤها السريه  
 قتلني اهلك او اهلي  
 اينها الحورية  
 ماذا اقول لك  
 مدائن الهوى النورية  
 قد اسر الشيطان في سمائها الملك  
 (رؤيا حلم)

للمزدوجان الصغيران حول كلمة «ساعة التجلي» إضافة من عندي.

13 - يا ساكن الروح، حسب الروح ما فيها  
 احفظ لها سرها واستر عواربها  
 نزلت اكبرم دار في خمائلها  
 جداول الوحي سكرى في مغانبها  
 حامت عليها طيور النور ظامئة  
 إلى مراشف يفضى السحر غاشبها  
 ما جنة الخلد إلا بعض كرمتها  
 فأنله منبتها والله ساقبها

(إلى رفيقة العمر: مناجاة)

في هذه الأمثلة ، يتحدث الشاعر عن تجربة تشبه التجربة الصوفية: ففي الاقتباس الأول ، نرى انجذاب الشاعر إلى السماء ، بعد أن هذب نفسه حتى أصبح «حفيد الأنبياء» وفي الاقتباس الثاني يرفض الشاعر الآخر لأنه (الشاعر) لا يريد الحياة الرتيبة المكررة التي تكفي بالقشور والسطوح الخارجية. أما في الاقتباس الرابع «فيشطح» الشاعر ليقدم لنا عالمه الداخلي الذي استعاض به عن عالم الناس الخارجي.

ويلفت الانتباه أن هذا العالم غير معقول، وأن التعبير الذي قدم لنا هذا العالم هو الآخر غير معقول. ولهذا وصفت تلك المقطوعة «بالشطوح».

في الاقتباس الخامس يحاول الشاعر أن يقدم لنا تجربته مع لحظة التجلي أو الكشف التي يشهد فيها وحدة الاسفار ، ووحدة الوجود. وهذا يضعنا مباشرة في قلب تجربة (ابن عربي). بعد تلك اللحظة التي تحول فيها الشاعر إلى كوكب متألق يهمني بأفراح السنى الثرار، لا غرو أن يعيش غربة روحية ووجودية في عالم الناس كما يصوره الاقتباس السادس. الاقتباسان السابع والثامن «معاشية» أو «انتظار» للحظة التجلي المذهلة. وفي الاقتباس التاسع يمكن أن نفك «لغز» المראה العارية عندما نطابق بينها وبين توق الشاعر وشوقه إلى الوصول إلى «المطلق» أما الاقتباسات الثلاثة قبل الأخير، فيتحول فيها الخطاب من التعبير عن الذات إلى مخاطبة الآخر، وفي هذا التحول نلاحظ موقف الشاعر «الواعي» و«المفارق» للحظة الشطوح. وهكذا يأتي الخطاب محافظاً ومحياً على الآخر. في الاقتباس الأخير عودة للحديث عن ساعة التجلي.

استناداً إلى هذه المعطيات الداخلية ، أمل أن أكون قد أثبت حضور التجربة الصوفية في ديوان «أجنحة العاصفة» في موقف الشاعر المتوحد.

بقيت ملاحظة أخيرة تتعلق بهذين الموقفين، أقصد: موقف الساخط وموقف المتوحد. لقد قدمت الدراسة هذين الموقفين في ترتيب متعاقب، الأمر الذي قد يؤدي بالقارئ إلى استنتاج مؤداه، أن الشاعر «انتقل» من موقف الساخط إلى موقف المتوحد، بمعنى أنه بدأ ساخطاً وانتهى متوحداً. وأبادر فأقول إن هذا الاستنتاج غير صحيح. نعم ، لقد بدأ الشاعر في تجربته من موقف الساخط ولكنه لم ينته بموقف المتوحد لأن هذين الموقفين يتداخلان ويتعاصران في ديوان الشاعر - ابتداء من قصيدة اعتراف - إلى القصيدة الأخيرة. من الجائز أن أحمد العدوانى ، باعتباره المؤلف الحقيقي ، قد انتقل في حياته الروحية - والعملية إلى حد ما - من موقف الساخط إلى موقف المتوحد، ولكن المؤكد ، أن المؤلف الضمني - كما يظهر في

«أجنحة العاصفة» - كان يكتب قصائده بناء على حضور موقف معين في أثناء كتابة القصيدة، وهكذا يظهر موقف المتوحد في قصيدة ، ثم يظهر موقف الساخط في القصيدة اللاحقة، مثلما حدث في قصيدة «انتظار» حيث يظهر المتوحد وقصيدة «مدينة» حيث يظهر الساخط، والقصيدتان نشرتا في عدد واحد من أعداد مجلة البيان يناير(1976). إن هذا ما قصده بتداخل وتزامن هذين الموقفين في ديوان «أجنحة العاصفة».

## 2 - التعبير

كيف قدم الشاعر تجربته في هذين الموقفين ؟ الإجابة عن هذا السؤال تنقلنا إلى تخوم التعبير. في البحث عن تجليات التعبير لن انطلق من المفردة، وإنما سأتعامل مع النص الشعري في شموليته التي تمثلت في ديوان «أجنحة العاصفة» وسأفعل هنا ما فعلته عند الحديث عن «التجربة» فأبدأ بالتعبير عن موقف الساخط، ثم أختم بالتعبير عن موقف المتوحد.

### التعبير عن موقف الساخط

تستبد بالشاعر في موقفه الساخط فكرة رفض الواقع الاجتماعي ، واحتقار المتهافتين على هذا الواقع ، ولا شك أن تقديم هذه الفكرة في شعر غنائي محض وعلى مدى أربع وثلاثين سنة، سيكون عملاً ثقيلاً على الشاعر ونتاجاً مملأً للقارئ . لهذا وجدنا شاعرنا، وفي سبيل الخروج من هذا الثقل ، وذلك الأملال يلجأ إلى وسائل تعبيرية مختلفة ، كي يقدم من خلالها هذه الفكرة. ولعل أبرز هذه الوسائل ما يلي: أ - التعبير بالآخر، ب - التعبير بمخاطبة الآخر، ج - التهكم.

### 1 - التعبير بالآخر

يمكن أن تعد القصائد التالية نماذج لهذا النمط:

- الخلاص

- أمجاد الوري

- هند والزائرة؟
- معرض اللعب
- صفحة من منكرات بدوي
- اعترافات عبد

في هذا النمط من التعبير يبدو المتكلم شخصاً آخر غير الشاعر يدور بينه وبين الشاعر حوار في قضية معينة. ففي «الخلاص» يكون الحوار بين «الروح» والشاعر ، ويظهر واضحاً أن الروح تمثل في هذه القصيدة الجانب الإيجابي الذي يدفع بالشاعر إلى أن «ينقذ ذاته» من حياة مملوءة بآفة، مملوءة بناس أشرار بأئسين. إن هذا الحوار المتخيل حيلة فنية يتوسل بها الشاعر ليحقق هدفين، الأول: الإيهام بالحيادية في وصف الواقع الإنساني ، والثاني: إثارة نوع من التشويق و«الدرامية» في القصيدة عن طريق الحوار وتطوره وتوزعه بين محاور ثلاثة: الشاعر، والروح، والمجتمع الإنساني.

في «أمجاد الوري» عودة إلى نفس «الموضوعة» أخلاق الناس والوضعية الاجتماعية المتدهورة. والحوار يدور بين متكلمة تمثل المجتمع - في بداية القصيدة - ، ومتكلم يمثل الشاعر. تقع القصيدة في ثلاثة مقاطع (حسب الديوان) وأربعة مقاطع (حسب منطلق القصيدة الداخلي) تبدأ المقاطع الثلاثة الأولى بقول تطلقه المتكلمة في معرض الإشادة بإحدى الصفات الإنسانية المدحوة. وتنتهي بقول من المتكلم (المخاطب) يهون فيه من أمر هذه الصفة المدحوة. ساكتفي بذكر المقطع الأول للتدليل على هذه «الجدالة»:

قالت: هو البطل الشجيع ولن ترى  
شبههاً له بين الوري أو منكرها  
خضعت لإمرته صنابير الوغى  
وصفقت لعزته المداخن والقرى  
فأجبتها: أكون أرى صولة  
في حومة الأهوال من ليث الشرى؟

إن كنت اكبرت الشجاعة وحدها  
فأاليت أولى أن يكون المُكبراً

في المقطوعة الرابعة ، حدث تحول أو انقلاب في موقف المتكلم والمتكلمة  
ومحور الخطاب. فبينما كانت المتكلمة تعبر عن قيم المجتمع وتجادل قيم المتكلم -  
نجد الاثنين قد اتفقا - أو بصورة أصح انتقلت المتكلمة من قيم المجتمع إلى قيم  
المتكلم - وذلك عندما جاءت هذه الجملة:

قالت هو الإنسان يعبد نفسه  
فأجبت: ما أحرأه أن يتحرراً

إن «عبادة الذات» عند الإنسان تمثل الموقف المبدئي الذي ينطلق منه المتكلم ،  
والذي ترفضه المتكلمة في بداية القصيدة. أما الآن فقد اتفقا في الموقف. وبقي أن  
يتعارفوا في إنقاذ هذا الإنسان من نفسه:

قالت: عليك إذن إثارة عزمه  
فأجبتها: وعليه أن يتبصرأ  
قالت: وهل لي أن أنير ضميره  
حتى يرى في نهره ما لا يرى  
فأجبت: تلك قضية لا تنتهي  
دار الكلام بهما وعاد مكرراً  
قالت: إذن خلّ الوري وشؤونهم  
وأربأ بنفسك أن تكون مكرراً  
يا صاح لو غريبت أمجاد الوري  
ألفيت أكثرها حبيباً يُفتري  
إن كنت اكبرت الحقيقة وحدها  
فأال أولى أن يكون المكبرأ

ليس ثمة أمل في إنقاذ الإنسان ، لهذا أنتهت المحاوراة بنصيحة شخصية للمخاطب  
- في هذه المقطوعة - بأن يترك الناس ، ويكف عن الثرثرة ويستوقف القارئ للبيتان

الأخيران، ففيهما انتقلت المتكلمة من جانب المجتمع إلى صف المتكلم، بل إنني أرى في البيت بعداً إضافياً يتجاوز مجرد الاتفاق بين المتكلمين... ويمكن أن نتوصل إلى هذا البعد بمقارنة ما رُفِضَ في الأبيات الثلاثة التي تشكل «قفلة» لكل مقطوعة:

البيت الأخير في المقطوعة الأولى:

إن كنتِ أكبرتِ الشجاعة وحدها

فالسليت أولى أن يكون المكبراً

البيت الأخير في المقطوعة الثانية:

إن كنتِ أكبرتِ السماحة وحدها

فالفغيث أولى أن يكون المكبراً

البيت الأخير في المقطوعة الثالثة:

إن كنتِ أكبرتِ الجلالة وحدها

فالتطود أولى أن يكون المكبراً

البيت الأخير في المقطوعة الرابعة:

إن كنتِ أكبرتِ الحقيقة وحدها

فالأول أولى أن يكون المكبراً

في الأبيات الثلاثة الأولى تتكرر الصيغة نفسها، ولا يستبعد إلا بعض الكلمات في كل بيت:

الشجاعة/ فالليت

السماحة/ فالغيث

الجلالة/ فالتطود

وأيضاً يتكرر المخاطب المؤنث. وفحوى هذه الأبيات هو التقليل من قيمة بعض الصفات التي تمدح وتستحسن في بعض الناس، والغرض من هذا التقليل من جهة المتكلم، هو تشكيك المخاطبة / المتكلمة في مصداقية ما تمتنحه من قيم اجتماعية.

في البيت الأخير حدثت إضافة جوهريّة ، وهذه الإضافة تتمثل في نفي «المصادقية» ليس عن صفات محددة، وإنما عن قيمة كلية شاملة هي الحقيقة .. وتتمثل ثانيًا في أن هذا النفي جاء على لسان المتكلمة ، وهكذا انقلبت المعادلة. فأصبح المخاطب مخاطبًا، واليقين شكًا ، والحقيقة ألا .

في قصيدة «هند والزائرة» تُقدّم لنا شخصية الشاعر من خلال رؤية فتاة متعاطفة مع الشعراء ، بأزاء موقف والدها الذي يرى أن الشاعر:

هو من زمرة قــــــــــــــــوم  
بالخطايا تتــــــــــــــــبــــــــــــــــاهي  
ضلّوا الناس وقــــــــــــــــالوا  
أــــــــــــــــمة نحن هداها

في الرد على هذا الموقف، انطق الشاعر «هندًا» بما يريد عندما جعلها تقول:

بســــــــمــــــــت هند فــــــــــــــــاخــــــــــــــــفت  
ثورة شــــــــــــــــب لظــــــــــــــــاهــــــــــــــــا  
ثم قــــــــــــــــالت لأبــــــــــــــــيــــــــــــــــها  
وهي تــــــــــــــــســــــــــــــــتــــــــــــــــوحي مــــــــــــــــناها  
يا أبــــــــي رفــــــــــــــــقــــــــــــــــا فــــــــــــــــاهل الشــــــــــــــــر  
شــــــــــــــــيعر مــــــــــــــــيمــــــــــــــــون قــــــــــــــــراها  
نحن لولاهم لــــــــــــــــا رــــــــــــــــمــــــــــــــــنا  
فــــــــــــــــا المــــــــــــــــعــــــــــــــــالــــــــــــــــي ونــــــــــــــــراها  
عــــــــــــــــيــــــــــــــــشنا لولــــــــــــــــاها زــــــــــــــــيد  
جــــــــــــــــهمُ جف وشــــــــــــــــاهــــــــــــــــا

إن النفس الرومانسي في هذه الأبيات لا يحتاج إلى تعليق.

في قصيدة «صفحات من مذكرات بدوي» يكون المتكلم رجلًا بدويًا عاصر حياة الصحراء وعاش في المدينة. أما المخاطب فهو قارئ محتمل يهيمه أمر هذا



البدوي. يقدم لنا الخطاب ثنائية حادة متقاطعة بين الصحراء والمدينة، حيث تمثل الصحراء؛ البداوة، والاتلاق والحرية والفاعلية بينما تمثل المدينة، الغربة والاجتثاث والهوامشية والعدم. في هذا السياق يمكن أن ينظر إلى «صفحة من مذكرات بدوي» على أنها «معادل موضوعي» لتحولات الشاعر الروحية من الطفولة والغفلة عن الحياة (الصحراء) إلى الرجولة والانماج في الحياة (المدينة).

ب- التعبير بمخاطبة الآخر

في هذا النمط من التعبير، يوجه الشاعر خطابه إلى مخاطب معين، من أجل أن يحقق واحدًا من أمرين: 1- نقد الوضعية الاجتماعية، ب- التماس الأمل والبحث عن طريقة للتماسك النفسي، وقد جاءت القصائد التالية في هذا النمط:

- نداء

- إعصر من الهواء ماء

- رسالة إلى جمل

- وقفة على طلل

- خطاب إلى سيدنا نوح

يبدو الخطاب مباشرًا وصريحًا في قصيدة نداء التي نشرت في عام 1949، ويحدّد المخاطب مباشرة وفي أول بيت في القصيدة:

رعاة الشياه في دهم الروابي

أفيقوا!! فالحمى وشك انتهاب

لن يتعب القارئ في تحديد أن المقصود بالرعاة هم الحكام العرب، وأن «الشياه» هي البلدان العربية أو الأرض العربية، ولكن هذا القارئ سيتعب في تحديد موقف الشاعر من «الرعاة» والشياه. فالشاعر يخاطب «الرعاة» جادًا متفائلًا، تارة:

رعاة الشياه!! ويحكم أفيقوا

لقد جلّ المصائب عن التفابي

دعوا أهواءكم، وارغبوا شياها  
اساتم رعيها بين المرابي  
حميتم بونها خضر المراعي  
فراحت ترتعي شوك اليباب  
واغلقتم مشارعها عليها  
فهاجت تستقي لبح السراب  
وحذنتم نوي الأراب لسيها  
وحكم نوي المارب نو اسستلاب!

وهو تارة يخاطبهم متهمًا ساخرًا:  
غلوتم في الركون إلى الحياة  
مجنحة باحلام عذاب  
ورحلتم تمرحون على رياض  
مكالة بالأمم رطاب  
تفياكم مباهجها وعشتم  
مع النعماء في أبهى جناب  
فسوارس لذق أرباب لهو  
قوانص شهوة صرعى شراب  
نعم! وعسلتكم حتى اميلكم  
وفي افعلكم فصل الخطاب

أما موقف الشاعر من «الشيء»: الأرض / الناس / الشعب/ فهو موقف غامض فالشاعر. طوال القصيدة يتحدث عن هذه الأشياء من الخارج وهو ثانيًا: يوصي بحسن معاملة هذه الأشياء، وهو ثالثًا: يقدم للرعاة الطريقة المثلى في هذه الرعاية والحماية، والشاعر في هذه الأمور يصدر عن موقف «نخبوي» مترفع عن الجمهور. إن الشاعر لا ينتمي إلى الرعاة أو الأشياء ، وإنما يرقب العلاقة بينهما من موقف مفارق محايد متعال.

في قصيدة «عصر من الهواء ماء» ابتعد الشاعر عن التقريرية والمباشرة ومال إلى استخدام الصور المجازية ليعبر عن رفضه للواقع القائم وأول هذه الصور هو عنوان القصيدة . إن فعل الأمر الموجه إلى قارئ محتمل متعاطف مع الشاعر، يطلب إنجاز فعل مستحيل ، على المستوى اللغوي المباشر، ولكن هذا الأمر ينداح عن ثورة مستسرة في هذا الطلب ، هكذا يتكشف «الهواء» بعد قراءة القصيدة عن أفق مستقبلي ، يتعلق به الشاعر ، ويدعو إليه باعتباره النقيض - على مستوى الحلم والأمنية - للوضع القائم:

اعصر معي من الهواء ماء

أو نموت ظمًا

أنا وانت والذين معنا على طريق واحد

وذاك مايريد الأعداء!!

في «رسالة إلى جمل» «يجرد» الشاعر أزمته في الجمل، باعتبار هذا الحيوان رمزًا للصبر من ناحية، وعلامة على السفر من ناحية أخرى، وهاتان صفتان يطلبهما الشاعر في حياته بالحاح مستمر. ومن هنا يبدأ خطابه «بأنسنة» العلاقة بينه وبين هذا الجمل في مطلع القصيدة:

إياك يا صديقي يا جمل..

إياك أن تياس أو تلين

ثم تتطور هذه العلاقة «الإنسانية» إلى التماهي بين الاثنين.

كلا... وانت رمز الصبر يا جمل

لا..! أن تكون مثلهم

ولا أنا..

وحق أرضنا!!

في نهاية القصيدة تظهر الدعوة صريحة في إشارتها إلى مستقبل مغاير ، يتخلق في الأيام القادمة:

إياك أن تكل أو تمل

أو تضل كالهمل..!!

فإن في أعماق هذه الصحراء  
تدب الحياة لم يزل..  
يمد للنظام أسباب السماء  
إياك يا صديقي يا جمل  
أن تفقد الأمل

هذا الأمل الذي يحيل عليه الشاعر في هذه القصيدة ، يكاد يتلاشى في «وقفه  
على طلل» فالشاعر في هذه القصيدة إنصرف عن مخاطبة الإنسان ، وحتى  
الحيوان، ولجأ إلى مخاطبة طلل دارس. في هذا الخطاب ظهر الشاعر شاكياً حزناً  
وأكد أقول مهزوماً:

أتيت إليك ذاكي الهم  
اطلب عندك السلوان  
لقد ضقت بأحزاني  
كما ضاقت بي الأحزان

وعلى الرغم من وضوح حزن الشاعر «وانهزامه» «ونفيه» في هذه القصيدة إلا  
أن أحد المقاطع يثير إشكالاً عميقاً في دلالات القصيدة، أقصد هذا المقطع:

إلا يا أيها المهجور يا طلل  
لمن أشكى؟ لمن أبكي؟  
أنا المكسور والمنصور  
والمأسور والأسر  
أنا المهجور والهاجر  
ولست بلائم أحداً  
على عمري الذي ضيعته أو ضاع  
أنا المسؤول عن نفسي  
وما لقيت من أوضاع

يمكن أن نفهم هذه الكلمات: المكسور ، المهجور ، المأسور ، على المستوى الحرفي والمجازي، ولكن هذه الكلمات: الأسر، المنصور ، الهاجر ، تثير إشكالاً في معناها الحرفي والمجازي. يمكن أن نفهم هذه الكلمات إذا وضعت في فضاء صوفي – كتب الشاعر هذا القصيدة في موقف المتوحد – وعليه يكون الشاعر مكسوراً في أعين الآخرين، و«منصوراً» عند ما يكتفي بذاته عن الآخرين ، «مأسوراً» بقيم الآخرين «أسراً» في تقييده الذاتي للآخرين، «مهجوراً» من الآخرين و«هاجراً» للآخرين في قرارة ذاته. وفي قراءة أخرى صوفية يمكن أن تفسر هذه الكلمات بالطريقة التالية: هو مكسور بغياب الوارد، منصور في لحظة التجلي مأسور في انه الزمن في غياب الوارد، أسر للوقت والزمن لحظة الكشف. مهجور من الأنوار الدنية في حالة غياب الوارد، وهاجر للحياة الدنيا طلباً لذلك الوارد.

إن هذا التعدد الدلالي لهذا المقطع ، يسمح لنا أن نعيد النظر في عنوان القصيدة «وقفة على طلل» فما المقصود بالطلل؟ هل هو الطلل المادي أم الطلل الشعري؟ أم الطلل الصوفي؟.

#### ج- التهكم

تتارجح الكتابة التهكمية بين طرفين: المعنى الظاهر المباشر، والمعنى المعنى العميق، وتتأرجح نتيجة، في أثناء القراءة بين هذين الطرفين. الانطلاق من المعنى المباشر ، ومحاولة الوصول إلى المعنى العميق. إن هذه الرحلة من الظاهر إلى المعنى تعتمد على فاعلية قرائية من جانب المتلقي، يتجاوز فيها القارئ، مجرد الاستقبال السلبي للمقروء، إلى تأمل وتأويل إيجابي للمقروء وهذا التأويل ليس عملاً عشوائياً أو اعتباطياً، وإنما هو فاعلية منبثقة من النص، ومحكومة بالسياق الثقافي الذي يؤثر النص<sup>(12)</sup>.

بهذا المعنى للتهكم، ظهرت لي بعض قصائد «أجنحة العاصفة» قصائد متهكمة وأنكر من هذه القصائد:

- نصيحة

- المتفائلون

- إلى القطيع

في هذا القصائد، يمكن أن نميز بين مستويين للتهكم: أ - مستوى بسيط واضح، ب - مستوى مركب معقد، تقع القصيدتان الأوليان في المستوى الأول ، بينما تأتي القصيدة الثالثة في المستوى الثاني.

يقدم قصيدة «نصيحة» متكلم ناصح ، يوجه حديثه ونصحه إلى مخاطب يريد أن يكون لنفسه حضوراً اجتماعياً ، ولكن القارئ عندما يقارن بين عنوان القصيدة، وفحوى النصيحة ، تتكشف أمامه مفارقة واضحة، كما يتضح في الأبيات السبعة الأولى:

إذا غنييت لـلـحـب  
فيا للجهل والغفلة  
وإن غنييت للمـجـد  
فما أحراك بالقـتـل  
وإن عـشـيت بلا شـيـء  
فأنت الأخرس الأبله  
إن فـانـعق مع الغـربـا  
ن فـي الحـلـة والـرحـل  
وذا العـوراء فـامـدحـه  
وذا السـوءاء فـماركـعـه  
وقل لـلـفـار يا نـمـر  
وقل لـلـفـيل يا نـمـل  
وكن إمـعة القـوم  
إذا اشـكـلت العـلـه

في أثناء قراءته للقصيدة، يقابل القارئ ضمائرًا ثلاثة: ضمير المتكلم والمخاطب والغائب، المتكلم هو الشاعر ، والمخاطب هو النصوح، والغائب هو المجتمع، والخطاب بين الشاعر والمخاطب والإحالة على المجتمع. إن التهكم يكمن في فحوى الخطاب (النصيحة)، إذ ينطلق المتكلم من ثنائية حادة بين قيم نبيلة وقيم وضيعة. إن الشاعر في إشارته إلى الحب والمجد يحيل على نفسه وقيمه الذاتية، بينما في

أشارته إلى الغريبان يحيل على المجتمع؛ هذا المجتمع الذي يقبل «الإمعة»: المخاطب ويرفض المستقل برأيه: الشاعر وهكذا يبشر الشاعر المخاطب بجزائه عن كونه «إمعة» في البيت اللاحق:

تجد حولك من يهتف في إفضالك الجزله  
ومن يخالع نعليك  
ومن يلبيــــــــــــــــسك الحلله  
وانت البــــــــــــــــدر في النادي  
وانت الشمس في الحــــــــفله

إن الشاعر ينأى بنفسه عن المخاطب ثلاث مرات: الأولى: أنه يرضى له ما لا يرضاه لنفسه والثانية: أنه يحيله على الآخر ، وقبول هذا الآخر له والثالثة: أنه لا ينصحها وإنما يتهمك منه في هذه النصيحة. إن المعنى المباشر هو النصيح، ولكن المعنى المعنى هو التهمك من الوضع الاجتماعي وممن يضع حريته في هذا العالم «الغرابي» ولأن موقف المتكلم / الشاعر واضح، ومرجعياته مختلفة عن مرجعية المخاطب، فإن القارئ يستطيع بسهولة أن يتوصل إلى أن الشاعر لا يقصد - حقيقة - ما يقوله المعنى المباشر في القصيدة. وهذا ما قصده بالتهمك البسيط الواضح.

في قصيدة «إلى القطيع» استخدم الشاعر أسلوباً معقداً ومركباً من التهمك ، وأول ملامح هذا التعقيد هو اختفاء صوت الشاعر بصورة تامة في هذه القصيدة. المتكلم في هذه القصيدة هو خطيب سياسي والمخاطب هو القطيع: الجمهور الشعب. والخطاب: تهنتة الشعب (= القطيع) بعودة حقوقه المسلوبة إليه، وفي سبيل تقديم هذا الخطاب «بحيادية» يلاحظ القارئ أن الشاعر غيب صوته نهائياً في هذا القصيدة ، حينما أسند إلى المتكلم دوراً يشبه دور السارد في رواية ضمير المتكلم.

جاءت القصيدة في ثلاث مقطوعات ، تبدأ الأولى بصوت هذا الخطيب:

بشراك يا قطيعاً  
بعصرك الزاهي البديع

الذئب والجزار قد تنسكا

والناب والسكين اصبحا لكا

«المبشر» هنا ليس الشاعر ، وإنما الخطيب السياسي ، وهذا ما يفسر لنا حضور بعض اعتراضات القطيع المتشككة في ما يسمع في المقطوعة الثانية:

تقول .. إنني اشك فيما اسمع؟

فلا أزال الملح المكدى

خلف الستار تلمع!!

ولا أزال الملح النيوب

كالحراب تشرع!!

للرد على هذه الشكوك تدفق المتكلم في رده في المقطوعة الثالثة التي تمددت حتى غطت ثلاثة وخمسين سطراً . إن المتكلم/ السارد في هذه المقطوعة يواصل ما بدأه في مطلع القصيدة: لقد تغيرت الطباع في عصر جديد، وذلك:

إن أساطين الزمان!!

وساسة الدولة والسلطان!

اكتشفوا

بعد ظلال .. حير الأفكار

وزيف التاريخ والأسفار

اكتشفوا

أنك قد خلقت للسيادة

وأنك الموعود بالقيادة!!

إن المفارقة في خطاب هذا السياسي تتمثل في جانبين: الأول: اشارته إلى الشعب أو الجمهور بكلمة «قطيع» التي تتضمن موقفاً استعلائياً من الخطيب نحو «قطيعه» المخاطب والثاني: تمثل في تغييبه لصوت هذا القطيع في القصيدة ، فنحن لا نسمع صوت هذا «القطيع» مباشرة، وإنما يأتي إلينا عبر صوت هذا الخطيب،



وظهر هذا التغيب مرة أخرى في إغراق هذا الجمهور بالوعود والخطابة والشعارات، كما في المقطوعة الثالثة. إن هذا الموقف الاستعلائي والتغيب الفعلي للقطيع يطعن في مصداقية خطاب هذا الخطيب ومن ثم في مشروعية الخطاب. إنه ببساطة يريد أن يثبت الوضع السياسي القائم استناداً إلى اليات جديدة عصرية، يريد أن يحكم الشعب بشعار «حُكم الشعب» هنا يكمن ما وصفته بالتهكم المركب المعقد، فالشاعر لم يقدم لنا هذه الفكرة بصوته المباشر، وإنما جعلها تأتي عن طريق متكلم /سارد داخلي (بالنسبة إلى النص) وعندما يتأمل القارئ خطاب هذا المتكلم يتضح له الموقف الحقيقي المعنى لهذا الخطاب. إن الانتقال من الشاعر إلى المتكلم في أثناء الكتابة، ثم الانتقال من المتكلم إلى الشاعر في أثناء القراءة إجراء يعتمد على تأويل مزدوج: تأويل أولي لصوت هذا المتكلم في القصيدة وتأويل ثانٍ لموقف الشاعر من هذا المتكلم . وهذا هو التهكم المعقد المركب في هذه القصيدة. إن - الشاعر كما فهمته - يرفض هذا المتكلم ويكذب تهنتته «الشعبية» أو «القطيعية» لأنه يرى أن هذه التهنة تهنة كاذبة تستغل القطيع ولا تحرره.

## التعبير عن موقف المتوحد

### الانتقال من المدلول إلى الدال

كما أن «التواصل اللغوي يفترض عمليتين متقابلتين: إحداهما الترميز (L'encodage) [المدلول]<sup>(13)</sup> ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثاني فك الرموز (Le décodage) [الدال]، ويسير من الكلمات إلى الأشياء»<sup>(14)</sup>، فإن القصيدة تفترض عمليتين متقابلتين: في إحداهما يتطابق الدال والمدلول ليقدم الدلالة، وفي الثانية يغير الدال مدلوله، لينتج دلالة مختلفة. في كتاب «المشكلة والاختلاف» قدم عبدالله الغذامي مصطلحين لهاتين العمليتين حينما أطلق على العملية الأولى: المشكلة، والثانية: الاختلاف، فإذا كان مفهوم المشكلة «يهدف إلى جعل الإبداع

نظامًا انضباطيًا يشاكل النص بوصفه لغة، مع الأشياء بوصفها واقعًا مقررًا سلفًا، فإن «النص المختلف هو ذلك الذي يؤسس لدلالات إشكالية، تتفتح على إمكانيات مطلقة من التناويل والتفسير، فتحفز الذهن القرائي وتستثيره ليدخل النص ويتجاوز معه في مصرع تأملي يكتشف القارئ فيه أن النص شبكة دلالية متلاحمة من حيث البنية ومتفتحة من حيث إمكانيات الدلالة»<sup>(15)</sup>. بتطبيق هذين المصطلحين على «أجنحة العاصفة» توزعت قصائد هذا الديوان إلى قصائد مشاكلة وقصائد مختلفة. تظهر قصائد «المشاكلة» في موقف الساخط بينما تظهر قصائد «الاختلاف» في موقف المتوحد. ففي موقف الساخط تحيل القصيدة باعتبارها دالاً، على مدلول سابق، يشكل المرجعية التي ينطلق منها الشاعر في أثناء الكتابة، ويستحضرها القارئ في أثناء القراءة. وسأكتفي بذكر مثال واحد للتبليل على هذه المقولة ، هو قصيدة «مدينة الاموات» تتشكل هذه القصيدة باعتبارها دالاً من العنوان، ومن الإحالة على «مدينة الاموات» في القصيدة. إن هذه القصيدة / الدال تحيل بدورها على وصف الوضعية الاجتماعية السائدة (المدلول) ولكي تقرأ القصيدة قراءة مجازية يجب أن يضع القارئ هذا المدلول في ذهنه والا استحالت القراءة إلى قراءة حرفية تصف مدينة حقيقية للاموات. وهكذا تنبثق الدلالة (المجازية) في إنشاء إحالة الدال على المدلول باعتباره مرجعاً أولياً / سابقاً ينطلق منه الشاعر، ويتوصل إليه القارئ.

في قصيدة «الاختلاف» تختفي هذه الاحالة على المدلول ويكتفي الدال بنفسه لنفسه.

في البحث عن تجليات هذه القصيدة في «أجنحة العاصفة» ساتوقف عند ثلاث قصائد، جاءت الأولى: مزيجاً من قصيدة الاختلاف وقصيدة المشاكلة، والثانية: تكاد تكون خالصة والثالثة: خالصة نقية.

■ تبدو قصيدة «سمادير» مُشكلة من عنوانها فالسمادير وهي اختلاط المرثيات أو الرؤى بسبب ضعف البصر أو السكر أو النعاس. والإشكال الذي أشارت إليه ، يمكن في عدم تحديد من يعاني هذه السمادير. هل هو الشاعر أم

الأخر؟ فبينما تقدم القصيدة في مقطعها الأول متكلمًا يمتلك رؤية واضحة، تتشوش هذه الرؤية في مقاطع أخرى. ولكن ما يهمنا الآن، هو اختلاط قصيدة الاختلاف بقصيدة المشكلة في هذه القصيدة تبدأ القصيدة بهذا المقطع:

تنبه يا زمان !! فليس أقسى  
على الأحرار من نوم الزمان  
تخطى النصر خواض المنايا  
وصال السيف في كف الجبان

إن هذه الأسطر باعتبارها دالًّا تحيل على مدلول واضح هو هذه الأوضاع المعكوسة في الوضعية الاجتماعية. وهنا نجد قصيدة المشكلة بمعنى وضوح المدلول .. ولكن هذا الرضوح يتلاشى في المقطع الثالث والرابع:

موج البحر طبلٌ ولؤلؤ  
والشواطئ طبلٌ وسال  
والرياح خميرٌ ولؤلؤ  
يركب بها موال

وانا في لجج البحر  
شجر يثمر بالدر

(4)

على جناح نمله  
نام جبل  
وسهرت غايه  
وفي ضمير رمله  
دمع همل  
فاغتسلت سحابه

في هذه الأبيات، انقطعت الصلة التي كانت بين الدال والمدلول، واستقل الدال بنفسه، ليحيل على نفسه، وليس على مرجع خارجي، إن القارئ هنا لا يستطيع - أنا على الأقل - أن يصل إلى مدلول واضح وراء هذا الدال في هذه الأبيات. إن هذا لا يعني غياب الدلالة بطبيعة الحال، ولكنه يعني عدم إمكانية تحديد «معنى واحد» لهذه الأبيات. لقد انتقلت هذه الأبيات من ملكية الشاعر إلى فاعلية القارئ. في المقطع السابع تعود قصيدة المشاكلة إلى الظهور:

مـادام لنا وثن	في دولة الأوثان
فمما لنا ثمن	وما لنا أوزان
وجوهنا ليس لها ظل	
على موائد القصور	
أسمائنا ليس لها محل	
إلا على شواهد القبور	
تهملنا روزنامة الزمن	
ونحن فرسان الوطن	
ونعمت الفرسان!	

يظهر المدلول واضحاً في هذه الأبيات: نفس الأوضاع المعكوسة في الوضعية الاجتماعية، تعود مرة أخرى في صياغة جديدة. ولهذا فإن القارئ يستطيع أن ينتقل من الدال / الأبيات إلى المدلول / الوضعية الاجتماعية في سهولة ويسر.

■ في قصيدة «إليها» امتزج موقف المتوحد، بتعبيره إلى حد بعيد. ويبدو عنوان القصيدة باعتباره المدخل أو الإشارة الأولى، محبباً لتوقعات قارئ متعجل، فإذا دخل هذا القارئ إلى هذه القصيدة وهو يتوقع أن يقرأ قصيدة محورها محبوبة غائبة، فإنه بعد فراغه من القراءة، سيستبعد هذا التوقع، ليتساءل متعجباً: من التي يخاطبها الشاعر؟ إن المخاطبة في هذه القصيدة هي «الحقيقة» ولكن أية حقيقة؟ تقدم القصيدة أجابة هذا السؤال في البيت الرابع:

أنا عسايشنت سرك غيـر اني  
دهشت فـصار جهدي أن اتوقـه

ابتداءً من هذا البيت يفتح كلام الشاعر على المعجم الصوفي «فالمعايشة» هي التجربة الوجدانية المباشرة، وهذه المعايشة تتناقض وتتناقض عملية التلقين أو الفهم العقلي المجرد. وكلمة «سرك» تشير إلى الشوق والفرح والبهجة النفسية العميقة التي أدركها الشاعر في تلك اللحظة. بعد هذه اللحظة لا غرو أن يفقد الشاعر القدرة على التعبير عن هذه التحولات النفسية التي عايشها:

وما جدوى الكلام إذا تعاصت

على الأفكار أكوان عميقه

ولكنه يتوغل في السير وراء هذه اللحظة ملحاً في الطلب:

فصبئي الكاس بعد الكاس حتى

افوز بنشوة الروح الطليقة

واصبح موجة وأخوض بحرًا

نجاتي في سفائنه الفريقة

عند هذا الحد وصل الشاعر في تجربته إلى ما يطلق عليه عند المتصوفة «الفتح المطلق»<sup>(16)</sup> وفي هذه اللحظة يكون غير المتوقع متوقعًا والمستحيل ممكنًا، مثل الوصول إلى «نشوة الروح الطليقة» والنجاة في السفائن الفريقة! إن الحقيقة التي يخاطبها الشاعر في هذه القصيدة، هي حقيقة الذات البشرية بعد أن تشف حتى تفنى في الأنوار الدنوية في لحظة الكشف وهذه حقيقة صوفية تتناقض وتتصادم مع حقيقة أهل النقل وأهل العقل كما ذكر الشاعر في البيت الأول من القصيدة.

إن هذه القصيدة باعتبارها دالاً - واعتذر لتكرار هذه العبارة - تحليل على مدلول واضح ، هو التجربة الصوفية في هذه الحالة. ولكن بسبب خصوصية التجربة الصوفية ، وتمايزها من متصوف إلى آخر وصفت هذه القصيدة بأنها قصيدة تكاد تكون قصيدة خالصة من قصائد «الاختلاف».

■ تبرز قصيدة «بقايا رؤى» باعتبارها قصيدة الاختلاف الخالص في «أجنحة العاصفة» وبمجرد أن أثبتتها كاملة سيتضح انقطاع الدال عن المدلول في هذه القصيدة:

#### بقايا رؤى

غرست غصن وردة في وهج النار  
حتى إذا ما اشتد عوده  
والف الخطر  
طار إلى النجوم واستقر  
وصار حقل أنوارٍ  
يا غصن وربتي...  
قل لي ... ما الخبر؟؟  
يا هل ترى .. عرفت بعض أسراي؟

(2)

قالت لنا الخيام ..  
إذا رايتم القمر  
قولوا له.. أندية السمر  
غطت عليها سحف الغلام  
ونام فيها الكاس والوتر  
وماتت الأحلام!!

(3)

سلمت يا عمقنا النخلة  
سلمت يا كريمة الأيادي  
ثمرك الشهي كان في الطريق زادي  
لولا.. ما طابت لي الرحلة

(4)

ما أقبس الصحراء...!!  
حين رات أشواقني..  
تفجرت نارا على باب السماء

### فانكشف الغطاء..

إذا بها. ظلٌ وروضةٌ وماء

قسم الشاعر هذه القصيدة إلى أربعة مقاطع ، كل مقطع منها يقدم صورة «غير معقولة» وأين المعقولة من اشتداد غصن الوردة في وهج النار؟ وأين المعقولة من الاحتراق الذي يتحول إلى ألفة للخطر؟ وما العلاقة بين الخيام والقمر؟ ولماذا تحولت النخلة إلى عمة كريمة؟ وكيف تفجر الصحراء النارَ على باب السماء؟ بل كيف تحولت بعد الانفجار إلى ظل وروضة وماء؟

هذه الأسئلة تبحث عن إجابة واضحة.. تبحث عن مدلول تستند إليه في الوصول إلى المعنى، ولكنها لن تجد إجابة في هذه القصيدة. نعم قد نستشف «تجربة صوفية» وراء هذه القصيدة ولكن حتى هذه التجربة مغيبية في هذه القصيدة. لأننا لا نستطيع أن ننقل بسهولة من صوت الشاعر إلى التجربة الصوفية كما فعلنا في قصيدة «إليها». تبدو «بقايا رؤى» شديدة التميز و«الاختلاف» في «أجنحة العاصفة» لأن الشاعر هنا قطع القصيدة باعتبارها دالاً عن كل مدلول خارجي، وجعلها تكفي بذاتها في ذاتها. لقد تم الانتقال النهائي من المدلول إلى الدال في هذه القصيدة في لحظة «شطح» شعري.

\*\*\*\*

### الهوامش

- (1) لم أعرف الشاعر أحمد العدوانى معرفة شخصية واعتمدت في الوصول إلى الصورة التي أقدمها عن الشاعر على مجموعة من الرجال الذين عاصروه وصداقوه وهؤلاء هم: الدكتور سليمان الشطي، الأستاذ عبدالعزيز السريع، الأستاذ يحيى الربيعة.
- (2) عن مفهوم «الموقف للضماني» والقارئ الضمني» ينظر: جيرالد برنس: مقدمة لدراسة المخاطب، ترجمة د.مرسل فالح العجمي ، مجلة البيان (الكويتية) ع 296، 1994، (مقدمة المترجم) ص 191-197.
- (3) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري ، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1986، ص 27.
- (4) تستخدم «المطابقة» هنا بمعنى مجازي، لأنه حتى في اللغة العلمية لا يكون هناك «تطابق» بين اللغة التي تنقل الأشياء، وهذه الأشياء «في ذاتها».
- (5) هذا ما أخبرني به الأستاذ يحيى الربيعة، في أثناء حديث دار بيننا في مكتبه في حواي/ الكويت، في شهر نوفمبر 1995.
- (6) قد يُعترض بما ورد في قصيدة «دعوة»، نشرت في 1979/12/11، وأثبتها كاملة:

أحبابي!! لئن خالفتموني  
ورمتم وجه لرب غير دري  
لقد أثرتكم بهواي صرغاً  
ولم أشفق على أسرار قلبي  
رمزت لكم بحبي فاعنروني  
إذا لم تشعروا برموز حبي  
وعيت قضية وجهلتموها  
فحسبي لعنة التاريخ حسبي!!

لرد على هذا الاعتراض ، يمكن القول أن المخاطب هنا ينطلق من فرضية مؤداها أن الشاعر «يعرف» أكثر من المخاطب، وهذا هو لب البيت الأخير. بالإضافة إلى ذلك تثير ملامتنا التعجب اللتان أضافهما الشاعر إلى كلمة «أحبابي» في البيت الأول بعض الشكوك في مدى اقتناع الشاعر بهذه الكلمة ، ومدى انطباقها على المخاطب.



- (7) ابونصر السراج الطوسي اللمع، تحقيق عبدالحليم محمد وطه عبدالباقى سرور، لجنة نشر التراث الصوفي ، 1960 ص453.
- (8) ضمن أسباب أخرى.
- (9) أخبار العلاج ، تحقيق ل ماسنيون وبكراوس، باريس 1936، ص108
- (10) السابق ص 25-26
- (11) السابق ص 75
- (12) للحصول على دراسة متعمقة عن مفهوم التهكم في الأدب ينظر: Wayne C.Booth: Rhetoric of Irony, The University of chicago press 1974 لاسيما الفصل الأول.
- (13) ما بين هذين المعقولين [ ] إضافة مني
- (14) جان كوهن، سبق ذكره ص33
- (15) الدكتور عبدالله محمد الغدامي: المشاكلة الاختلاف، المركز الثقافي العربي ط1 ، 1994، ص ص 6-7
- (16) عبدالرزاق الكاشاني: اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. عبدالخالق محمود ، دار المعارف، مصر، ط2، 1984، ص ص 143-146

\*\*\*\*\*



**التعليقات والمناقشات**



## رئيس الجلسة، هبة العزيز السريخ،

شكراً لأخي الدكتور مرسل العجمي على جهده الطيب وادعو الإخوان الراغبين في المشاركة إلى تسجيل أسمائهم، د.عبد السلام المسدي، ... د.عز الدين اسماعيل، د.سالم عباس، د.سعاد عبدالوهاب، د. أحمد الشراك، الأستاذ المناعي، د. أحمد أبو زيد ، د.جورجي طرييه ، د.محيي الدين صبحي ، د.أحمد مختار.

أصحاب اليسار أولاً: د. منصور، د. الأيوبي، د. هيا درهم، د.نعيم اليافي، د.تسيمة الغيث، د.محمود مكي، د.حجازي ، د.محمد فتوح، د. عبدالله أبو هيف، د.عبدالله الغدامي ، د. مصطفى هدارة ، د. فوزي عيسى، سجلنا ٢١ اسماً، علماً بأن الوقت المتاح لنا هو نصف ساعة حتى تبدأ الجلسة الثانية، وسيخصص ثلاث دقائق لكل متحدث لا تزيد وساقاطع أي واحد يتجاوز الدقائق الثلاث، لذلك اعتمد على بلاغتك في الإيجاز. وأرجو المعذرة إذا تسخت لإيقاف أي من الزملاء فالحق متاح للجميع، وأرجو أن نبدأ حتى لا أضيع الوقت بالدكتور محيي الدين صبحي. تفضل.

## الدكتور محيي الدين صبحي:

اعتقد أنها ستشكل انعطافة في النقد الأدبي الراهن لأن التنظير في السنوات العشر الأخيرة غلب على النقد العملي، لقد كثر التأليف في المبادئ النظرية وقلّ التأليف حول النصوص الشعرية، وميزة الندوة أنها عرفتنا بشعر منطقة الخليج، أنا شخصياً لا أعرف إنتاج هذا المكان من الوطن العربي، وهو شعر حديث وناضج وله همومه القومية، ويا حبذا لو اقتصر على الشعر في الجزيرة العربية، كانت تعطينا توسع أكثر، فالثعالبی اقترح هذا التقسيم من ألف سنة عندما أخذ شعراء الشام، شعراء الجزيرة، شعراء مصر، يعني ما فيها منلول سياسي لو عملنا ندوة عن الشعر في منطقة الخليج.

أعتقد أن التنوير ليس الفكرة المركزية في شعر العدوانى كما يبين البحث الأول، لأن البحث الأول في الحقيقة أغرق في الأمور النظرية بشكل لا يتحملة النقد،

نقد النصوص، فمثلاً لو أخذنا - أنا مش قارئ ديوان العدوانى - لكن عندنا قصيدة (القطيع) وهناك قصيدة «شياه». الباحث أحسن صنعاً أنه أرخ القصائد وأوردها في بداية البحث ولم ينتفع من هذا التاريخ لأنه المنهج تجريدي لأبعد الحدود، وظننت أنه بالتلخيص سوف يشير أن قصيدة (الشياه) قيلت في عام (٤٨) بعد نكبة فلسطين، وهي تنتمي الى تلك الرطانة التي شاعت في شعر النكبة في حين أن قصيدة القطيع قيلت في عام ٦٧ بعد المصيبة التي لا تزال تدفع ثمنها، فعودة قليلة الى المنهج التاريخي، مش منهج تاريخي إلى التاريخ العربي البسيط الذي نعيشه، أظن أنها توضح من النصوص أكثر من هذا الإغراق بتفسير المصطلحات، علماً بأنني استمعت بالبحثن وشكراً.

الأستاذ عبد العزيز السريع،

شكراً د. محيي، أنا راح أنتقل ما راح أتبع التسلسل، هناك نقطة نظام بوسعود؟ تفضل.

الأستاذ عبد العزيز سعود البابطين،

أرجو من الإخوة الكرام أن يلفظوا اسم الشاعر (العدواني) وليس (العُدواني) لأنه هو طول عمره مسالم وصديق للجميع انما ينتسب الى قبيلة عدوان، وشكراً.

الأستاذ عبد العزيز السريع،

شكراً أبو سعود هذا إيضاح لا بد منه. والآن اعطي الكلام للدكتور عبد السلام المسدي.

الدكتور عبد السلام المسدي،

شكراً، أختزل ما كنت أنوي الاسهاب فيه فيما يخص توفيق الدكتور عبد الله المهنا في هذا الاسلوب التأليفي الذي قدمه، وقد سبق لي أن هنأته ببحثه عندما صافحته عند القدوم، كما أختزل ما كنت أتوي أن أجادله فيه بعض المجادلة حول الامتزاج القلق الذي ظل يصاحب البحث فيما يخص البنية والمضمون، رغم أنه قد حاول تبرير ذلك ولكني لا أرى أنه قد سوغه، والحال أن الموضوع قد قدم إليه تقديماً، أتى إلى نقطة وحيدة وهي (مفهوم التنوير).

أرى من خلال بحثك - د. عبدالله - أن هذا المفهوم قد ظل مستعصياً على أن يتواءم مع آليات النقد الأدبي كمعرفة مستقلة، النقد من حيث هو استكشاف للنص، كإني ببحثك يثبت أن مفهوم التنوير مسقط اسقاطاً، وبالمناسبة يلقى علينا سؤال كبير ربما تلقينه علينا هذه النبوة أو نلقيه نحن على هذه النبوة: إلى أي مدى يصح لنا أن نوظف النقد الأدبي لا الإبداع الأدبي، إلى أي مدى يجوز لنا أن نوظف النقد الأدبي إلى الظرفي الثقافي إلى المعارض التاريخي، على حساب الدائم الحضاري؟

فقد أكون أنا ككائن اجتماعي أو ككائن ثقافي أو ككائن سياسي منخرطاً في مبدأ التنوير، وقد أكون حاملاً لشعار التنوير ككائن ضمن هذه الكائنات، ولكن هذا لا يعني بالضرورة أنني أستطيع أن أسافر بهذا المفهوم أن أرحل بهذا المصطلح إلى حقل اختصاص معين كحقل النص الأدبي وكحقل النقد الأدبي، ولو تم ذلك لأمكنني أن أسافر غداً بهذا المفهوم إلى حقل علم اللغة وبعد غد إلى علم الفيزياء والكيمياء وما إلى ذلك.

السؤال مجدداً إلى أي مدى نحن على موطئ سليم في التبادل الحر فيما يخص المفاهيم والآليات الذهنية التي نخلط بها في مجال النقد الأدبي من خلال نافذة التنوير؟ شكراً.

الأستاذ عبد العزيز السريع،

شكراً د. عبدالسلام والحقيقة الالتزام بالوقت مشجع كثيراً وممرض كثيراً ويحث الآخرين على أخذ النموذج. الآن أسمع د. أحمد أبو زيد.

الدكتور أحمد أبو زيد،

شكراً سيدي الرئيس، ويسرني أنني أتكم وأنا لست شاعراً ولا أديباً، ولا مشتغلاً بالنقد الأدبي. نقطة للدخلة هي تخصص في الانثربولوجيا حينما قرأت واستمعت بهاتين الدراستين، كنت أتوقع أن تكون المعالجة معالجة بنيوية بالمعنى السائد في الفكر الفرنسي وخاصة وأن الأستاذ الدكتور عبدالله المهنا، «جان بياجيه» وتعريفه اللبائية وجان بياجيه ليس أفضل من قدم اللبائية كنت أتصور أن يتكلم على

«ليفستروز» أو على «لوران بارت» باعتباره ناقدًا أدبيًا، ويمكن الذي يدفعني أيضاً للمناقشة هنا هو أن د. عبدالله المهنا خريج جامعة كمبردج، وأنا خريج جامعة اكسفورد وبين اكسفورد وكمبردج نوع من الصداقة التي تقوم على المشاغبة، فانا أريد أن أشاغبه هنا مشاغبة خفيفة تنم عن المحبة، حينما نتكلم عن بنية المضمون أو حتى بنية الشكل فالذين يتكلمون هنا عن البنائية يلجأون دائماً إلى «فريدرياند سوسير» وتفرقته بين الدال والمحلل صحيح أن استخدمت الدال والمحلل، وما إلى ذلك إنما يمكن شعوري أن هذه دراسة تقليدية لشعر العدوانى حاول المؤلف أن يصنف فيها قصائده إلى موضوعات وُجدت في ذهن الباحث نفسه، وليس في ذهن العدوانى وبذلك خرج عن مفهوم البنائية. الذي كنت أتصوره هو أن يبحث لنا عن (المورفيم) في القصائد وكيف تكررت هذه (المورفيم) المعنية وأنا اعطي هنا مثلاً من (ليفستروز) ودراسته للأساطير. لفستروز جمع (٨١٢) أسطورة من الهنود الصمر، ثم حاول أن يبين ما الكلمة التي وضعها على نسق (مورفيم) ووضعها على أنها «ميتقيم» وهي أصغر الوحدات الأسطورية وألف كتابه بعنوان «ميتولوجيك» وميتولوجيك تترجم دائماً إلى (الأسطوريات) إنما هي في الحقيقة مقسمة إلى قسمين (ميت و لوجيك) أي (منطق الأساطير)، هناك نوع من المنطق وراء هذه الأساطير نكتشف هذا المنطق حينما نتتبع هذه الوحدات الأسطورية الصغرى وهو ما فعله، حينما أراد أن يدرس هذه الأساطير المختلفة لم يصنفها وإنما أخذ منها أسطورة واحدة اعتبرها هي الأسطورة المرجعية، وهو يقول إن هذه الأسطورة أخذها لا لشيء على الإطلاق لم يكن هناك سبب لاختيار هذه الأسطورة إلا إنه أسطورة من ضمن أساطير اختارها عشوائياً ثم حللها وبين لنا الوحدات الصغرى ثم تتبع هذه الوحدات الأسطورية الصغرى في (٨١٢) أسطورة لكي يبين أن هناك منطقاً في هذه الأساطير التي ليس لها مؤلف معين، ما هو المنطق الذي انطلق منه العدوانى في معالجة هذه الموضوعات، صحيح أنك تكلمت على التقابل الثنائي إنما يمكن أن نبحث عنها ونجدها في كل الدراسات، بل وفي حياتنا العادية. كلنا يمكن أن نتراوح بين الشيء وضده أو الشيء والمقابل، إنما هنا ما هي القصيدة المرجعية التي أعتقد أو - أرجو أن تكون - انطلقت منها وإلى أي حد تمثل هذه الاسطورة المرجعية بقية أساطيره وكيف تكررت في هذه القصائد الأخرى؟ وشكراً.



الأستاذ عبد العزيز السريع :شكراً د . أبوزيد، دهايا الدرهم.

الدكتورة هيا الدرهم :

شكراً، بسم الله الرحمن الرحيم،

أولا تحية وافية للمؤسسة الكريمة ولهذه الفئوة الحافلة، وملاحظاتي سريعة غير أن الموضوع شائك وطويل، وهو الحديث في البنية والبناء. كنت أتمنى أن يتكامل البحثان في بناء واحد... دعونا نستعمل (البنية) مادام أننا مصرّون عليها، وهو أن البناء إنما هو المضمون مصاغاً، المضمون معبراً عنه، وجدنا فصلاً كبيراً في البحثين معاً، بين المضمون أو المعنى وكيفية التعبير وكيفية الكتابة في البحثين معاً الجهد واضح وكبير، ولذلك قلت إن البحثين من الممكن أن يتكاملا معاً في بناء واحد يطلق عليه (بناء القصيدة) أو (البناء الشعري لدى أحمد العدواني).

بالنسبة لموضوع د. مرسل العجمي: تحدث في البداية - أنا أعلق على نقاط سريعة جداً - حينما تحدث عن المؤلف الضمني، والمؤلف الحقيقي، لم نعرف حقيقة الأمر بالضبط لأن المؤلف هو المؤلف، فكيف نفصل حينما نقرأ نتاجه فهو هذا، نحن لن ندخل الأشياء الشخصية أو حياته الشخصية في نتاجه الأدبي والمؤلف واحد، حينما ينتج القصيدة، فنحن إنما ندرس القصيدة وندرس النتاج ولا يهمنا بشكل كبير حياته الشخصية.

حينما تحدث د. مرسل العجمي عن التجربة... أنا معه في أننا لا نفصل بين المضمون والشكل لأن البناء يحويهما معاً، وكلامه طيب في البداية، لكنه حين التطبيق فصل، فكتب جزءاً طويلاً من بحثه عن التجربة وأتبعها بالتعبير فكانما هو تابع الذين رفض اقتراحهم في البداية وهم الهيئة الكريمة للمؤسسة حينما اقترحوا عليه (بنية الشكل)، ولكننا وجدنا أيضاً فصلاً عنده فلماذا حدث هذا؟ والتعليق النهائي حينما تكلم عن تحديدات المصطلح لدى د. الغذامي، أيضاً لم تقدم لنا ما يشبعنا في هذا الموضوع خاصة وأنه موضوع شائك وطويل، وشكري للجميع على هذا الاستماع الطيب منكم جميعاً، وشكراً.

الأستاذ عبد العزيز السريخ،

شكراً د. هيا والحديث الآن لاساتذنا الدكتور عز الدين اسماعيل.

الدكتور عز الدين اسماعيل،

شكراً سيدي الرئيس. الواقع أنني اشتراك مع بعض الملاحظات التي قيلت من قبل ولذلك أوجز فيها، وإن كنت أحب أن أضيف خاصة فيما يتعلق بقضية الشكل والمضمون والمعنى والموضوع، لأن هذا أثير ولعلنا استمعنا حتى في أثناء التعليقات على نوع من الفوضى في التبادل بين هذه الكلمات مرة بناء المعنى، مرة بناء الشكل مرة بناء الموضوع، وهذا موجود في الأبحاث التي بين أيدينا وليس في البحثين المتقنين الذين استمعنا إليهم الآن، فبهذا أحب أن أوضح هذه المسألة في حدود ما أنا مقتنع به تماماً، وهو أننا لا نستطيع أن نتحدث عن بنية المضمون.. نسبة البنية إلى المضمون نسبة خاطئة نهائياً على أساس أن المضمون ليس شيئاً متعيناً مادياً له وجود مادي في العمل الذي نحن بصدد، المضمون شيء نستنبطه آخر الأمر من قراءتنا للنص ونستنبطه ونختلف فيه كل منا يستخرج المضمون الذي يستطيع بجهده الخاص، بتكوينه الثقافي بفكره، بقدراته التحليلية أن يصل إليه ولكننا لا نتفق بالضرورة جميعاً وفي كل الأزمان حول مضمون نص واحد.

من هنا يصبح المضمون شيئاً لا يمكن ضبط بنيته والحديث عن بنية المضمون. ومن هنا أحب أن أغير هذه المسألة تماماً إلى أننا أمام موضوع وليس مضموناً وما هو مطروح علينا في الدراستين يتعلق بموضوعات الشعر عند الشاعر وليس بالمضامين، كذلك هنالك ملاحظة مشتركة بين البحثين سواء بدأنا من للكلام عن بنية الشكل أو بناء الشكل وهو الأصلح أصلاً، أو عن بناء الموضوع من حيث ما بدأنا، فالتجربة التي أمامنا تتمثل في ديوان شعر يجمع صاحبه فيه بين شكلين شعريين عرفهما الشعر العربي منذ منتصف هذا القرن إلى يومنا، وليست هناك أي محاولة لا على مستوى دراسة الشكل ولا على مستوى دراسة المضمون تبين لنا ما السر في هذا التردد بين الشكلين وإلى أي حد كان هذا الشكل أو ذلك أقرب إلى طبيعة الموضوع للعلاج، وهل كان دائماً هو الشكل الملائم للموضوع

المطروح؟ كل هذه الأسئلة لم تطرح وحتى المؤلف أو الشاعر الضمني، لماذا كان هذا الشاعر الضمني يختار لنفسه أحياناً أن يقول الشعر في الشكل الجديد وأحياناً في الشكل التقليدي؟ هل لذلك علاقة بالموضوع بالموقف؟... إلى آخر الأسئلة التي يمكن أن يجاب عنها وتشرح لنا هذه التجربة في أبعادها المختلفة، هنالك أيضاً مشكلات أرجو أن لا أظلل وأوجز قدر ما أستطيع فيها.

فيما يتعلق بتقسيم الديوان - بالنسبة للأستاذ مرسل - أنه يتراوح بين موقفين لا ثالث لهما، وأظن حصر الشعر في موقفين بين الساخط والمتوحد -ولا شيء سوى هذا - أظن هذا حصر ينبغي أن نراجع أنفسنا فيه بعض الشيء، ثانياً إن المشكلة ليست في هذا التقسيم ولكن في أنه يتواجد في وقت واحد، في زمن واحد، يخرج الشاعر من قصيدة يتحدث فيها عن سخطه إلى قصيدة يتحدث فيها عن توحده ما مغزى هذا؟ وكيف نفهم هذا الانقسام؟ إننا هو ليس انقساماً زمنياً أنه عانى تجربة ثم أخفق في معالجة هذه القضية في مجتمعه، كان مجتمعياً في البداية ثم لم يفلح فسخطه فترك فأصبح، فتوحد. أظن أن الكلام هنا يوحي أنه ليس هناك هذا النسق التاريخي، هناك تدخل، ولهذا أنا أعود لنفس القضية الأولى وهي قضية علاقته بالمجتمع، علاقة الشاعر بالمجتمع ساخطاً أو غير ساخط منهم كما فيه انهماكاً واضحاً أو غير منهمك سواء هذا أو ذاك فإنه في كل الحالات مرتبط بالمجتمع لأنه لا يكتب للفراغ ولكنه يكتب لنا وما دام يكتب لنا سواء توحد أو حدثنا عن همومنا فهو معنا ودخل قلوبنا وعقولنا، فلماذا تأتلف القضية ويسقط هذا الإشكال بين ساخط ومتوحد، مرة ساخطاً ومرة متوحداً وشكراً.

الأستاذ صيد العزيز السريع،

شكراً للدكتور عز، والآن يتفضل الدكتور أحمد شراك.

الدكتور أحمد شراك،

في اعتقادي أن السؤال الأكبر الذي طرحه الباحثان معاً، وخاصة بحث (بنية المضمون في شعر العدوان) هو سؤال المنهج حقيقة لأن العنوانين معاً كسرا أفق انتظاري، كنت أظن قبل أن

اقرأ هذين البحثين مكتوبين أنهما يحيلان على حقل داللي ومنهجي، والذي ربما هو تحليل بنيوي للشعر والأدب، صحيح أن بحث بنية المضمون قد حدد مفهوم البنية في أصولها النظرية مع مجان بياجيه، وغيره -حتى الموقف الأنثربولوجي كما أشار إلى ذلك بعض المتدخلين - قبلي لكن الشكل هو في تصريف هذا المفهوم على مستوى المداخلة، على مستوى الآليات للتطليل داخل هذا البحث، فقلت في نفسي ربما أن تحليل أو تحديد هذا المفهوم ربما ورد من باب توضيح كثير من القضايا، فتسالت عن أي تحليل ممكن داخل هذا البحث؟ فقلت ربما هو تحليل موضوعاتي، فلم أجد من هذا التحليل الموضوعاتي إلا موضوعة الموت التي ركزت عليها، وانتقلت بعد ذلك إلى تحليل من عيار آخر هو تحليل إيديولوجي مبرزين فيه مواقف الشاعر تجاه قضايا متعددة كالموقف الرومانسي، والموقف الساخر، ثم موقفه الصوفي أو لحظة الإشراق الصوفي في شعره، وهنا تسالت هل يمكن أن نقول بأن القراءة كانت قراءة عاشقة أو قراءة صوفية؟ أي أن الباحث أراد أن يتوحد مع الشاعر ويحاول أن يستتبب همومه وقضاياها؟ بقيت هذه الأسئلة عالقة في ذهني إلا أن سؤالاً واحداً استطلعت أن أثيرة وهو - ربما - غياب خلفية منهجية في إطار النقد المعاصر، علماً بأن هذه الملاحظة لا تعني بأن هناك تقليداً من أهمية البحث الوارد لأن هذا البحث كان شاسعاً وأثار قضايا كثيرة ومتعددة وخصبة ومفيدة، ولقد استفدت منه شخصياً، وإذا فالمسألة التي ربما أطرحها هي مسألة قراءة الشعر والمنهج ثم تصريف هذا المنهج حتى يمكن أن تكون هناك مرجعية تحكم بواسطتها إما على الناقد أو لصالح الناقد وأخيراً أريد أن أشير إلى أن مؤسسة النقد لا تطرح سؤالاً مع ولا ضد لأن سؤالاً مع أو ضد هو سؤال أخلاقي وسؤال سياسي، والنقد يبتعد عن هذه الأمور، وشكراً لكم.

الأستاذ عبد العزيز السريع،

شكراً للدكتور أحمد والآن الكلام للدكتور محمود مكي.

الدكتور محمود علي مكي،

شكراً سيدي الرئيس: أولاً أود أن أعبر عن تقديري للباحثين الدكتور عبد الله المنها، والدكتور مرسل فالح، وهما البحثان الوحيدان المتعلقان مباشرة بشاعرنا المكرم

العدواني لأن بقية الأبحاث كلها التي تضمنها هذا الكتاب ليس فيها حول العدواني إلا هذان البحثان وهما يشكران وقد استمعتت واستفدت كثيراً من هذين الباحثين بصرف النظر عن هذه الخلافات حول بعض المصطلحات ولكن بحث الدكتور عبدالله المهنا المتعلق بالتنوير عالج هذه القضية معالجة جيدة، وكذلك بحث الأخ الدكتور مرسل.

لي ملاحظة جزئية تنتظم الباحثين معاً، وذلك حول قصيدة أو قطعة من قصيدة هي التي أولها: « تمرور في كياني شهوتان » ذلك لأن الباحثين قد استشهدا بهذه الأبيات لا أريد أن أطيل بذكرها ولكن كان لكل منهما تفسير مختلف عن الآخر، الدكتور عبدالله المهنا جعل هذه الأبيات في إطار أو في سياق قضية التنوير، وأما الدكتور مرسل فجعلها في سياق تجارب العدواني للصوفية، ولست أريد الاطالة بالمقارنة بين التفسيرين، ولكني أرى نفسي أكثر ميلاً إلى تفسير هذه الأبيات على أنها جزء أو على أنها مصورة لتجربة صوفية للعدواني، وحول هذه التجربة الصوفية، العدواني لم يكن متصوفاً بمعنى الكلمة ولكننا لا نستبعد على رجل خاض الحياة، واختلط بالمجتمع وكان عالماً من أعلام التنوير أن تكون له وقفات مع نفسه في بعض اللحظات، وتكون له بعض التجارب الصوفية، ونحن رأينا من قبل من أمثال هؤلاء (لسان الدين بن الخطيب) الأندلسي الغرناطي الذي كان رجل دولة ولكنه مع ذلك كتب كتاباً من أجمل الكتب في التصوف وهو (روضة التعريف بالحب الشريف) وكانت له أيضاً مثل هذه التجارب، هناك قصيدة ذكرها الأخ الدكتور مرسل، وهي (غرس غصن وردة في وهج النار) وأتبعها بعدة أسئلة لأنه رأى فيها أسئلة مشكلة على سبيل المثال بعض الرموز الواردة فيها مثل (الخيام) ومثل (النخلة) (عمتي النخلة) كما يسميها العدواني... والحقيقة أن هذه الألفاظ إنما هي إشارات صوفية لتراث قديم، التراث كان دائماً مخزوناً في ذاكرة العدواني، والخيام إنما تصور هذه الرحلة الطويلة، رحلة التسامي الصوفي في الصحراء التي توصله إلى هذه الجنة الوارفة في نهاية القصيدة، وإشارته إنما هي إشارة إلى أبيات قديمة من الشعر الصوفي فالخيام كانها إشارة إلى ذلك البيت القديم:

أما الخيام فإنها كخيامهم

وأرى نساء الحي غير نساها

وأما (عمته النخلة) فإنها إشارة إلى حديث نبوي شريف «أكرموا عمتم النخلة» وأشار إلى أنه في أثناء هذه الرحلة كان يتغذى بتمرها الحلو. وهذه إشارة أيضاً إلى تجرية صوفية أظنها لأبي الحسين النوري، الذي قام بالحج من العراق إلى مكة وليس معه إلا حفنة من التمرات يتغذى بها، فكل هذا إنما هي إشارة إلى تلك الطريق الصوفي الطويل بما فيه من معاناة ولكن بما فيه من الم ولذة في الوقت نفسه، وهناك عدة ملاحظات أخرى ولكنني لا أريد أن أجور على الوقت، وشكراً سيدي الرئيس.

الأستاذ عبد العزيز السريح،

شكراً للدكتور مكي، الآن الكلمة للدكتور عبدالله الغدامي.

الدكتور عبدالله الغدامي،

شكراً سيدي الرئيس، تعليقي منصب على ورقة الدكتور مرسل العجمي لأنه معني أو كلف في مسألة البنية الشعرية لقصائد العدوانى، ويبدو لي لو أن الدكتور مرسل تسأل عن الغائب في مسألة البنية هنا بمعنى أننا سنكون أكثر قدرة على التناول النقدي للبنية الشعرية للعدواني إذا فكرنا بالبنية الممكنة له ولم يستخدمها (بنية المسرحية، بنية الرواية، بنية الخطاب الساخر)، وأقول هذا لأن الذي سمع البعثين الآن وقرأ شعر العدواني يدرك أن العدواني كان يستخدم الشعر! ولم يكن يقول الشعر لم يكن يهدف إلى أن يكتب قصيدة جميلة كان هدفه أن يبني مجتمعاً جميلاً كان هدفه بناء المجتمع، الشعر الحقيقي له القصيدة الحقيقية له هي المجتمع المثالي، واستخدم الشعر طريقاً إلى هذا، من خلال استخدامه للشعر كان الشعر أداة للوصول إلى هذا الهدف، فلم يكن الشعر بنية أولى في ذهنه، ولعله لو استخدم أبنية أخرى مثل للمسرحية، الرواية، الخطاب الساخر، ويبدو أن معالم هذا الإحساس بدأت عنده من خلال التهكم الذي أخذه في شعره ولعله كان يهدف من هذا التهكم إلى أن يدخل إلى السخرية والقصائد وبعض الأمثلة التي وردت في ورقتك يا دكتور مرسل تشير إلى هذا الإحساس القوي في داخل نفسه، ويبدو أنك أحسست أن هناك أمراً لا بد أن تحتال عليه بطريقة أو بأخرى فغيرت العنوان من (البنية الشكلية) إلى

(التجربة والتعبير) ثم استخدمت بشكل واضح مصطلح (المؤلف الضمني) ولم تستخدم (الشاعر الضمني) وأعتقد أنك هنا لامتست الهم الذي كان لدى العبدواني، يبدو أن العبدواني يسعى فعلاً بمشروع تنويري اصلاحي وكان يستخدم الشعر وراء ذلك مما يعني أن تجربة العبدواني تمثل الشكل الخطابي في التعبير البلاغي العربي الذي وقع في المفترق، مفترق نهايات القصيدة الغنائية ويدايات القصيدة أو الخطاب الدرامي الساخر، في هذا المنعطف الذي ظل هو ما بين الغنائية من جهة، والدراما والسخرية من جهة ثانية.

يبدولي لو دخلنا من خلال هذا المدخل إلى العبدواني ومن خلال هذا المدخل عن العبدواني كحالة اصلاحية تنويرية في هذه المنطقة ربما نفهم أيضاً التحولات التي جرت لمجتمعنا في الخليج من تحوله من مجتمع العشيرة (الغنائية) الى مجتمع المدينة (الدراما والنص المفتوح) يبدو لي أن العبدواني حالة ثقافية، حالة حضارية من الممكن أن نقرأه من خلال هذه، وهذا سيجعني الامس نقاطاً أشار إليها الدكتور عبدالله مهنا في حديثه حينما أشار إلى الأنتى والصيغة المؤنثة، الأنا المؤنثة أو الرمز الصوفي من خلال الخمرة إلى آخره.. لا اظن المسألة تقف عن رمز صوفي أو أنا المؤنثة فحسب، ائصور أنها تشير إلى الفصل، والفصل الكبير بين ثقافة فحولية مهيمنة، وثقافة أنوثة مقموعة، ويحاول هو أن يحاول أن يفتح بين هذين الخطابين ليكسر هذه الحدود وينطلق. أعتقد أن العبدواني يمثل حالة قلق حقيقية فكرية وثقافية واجتماعية، ومن هنا نستطيع أن نقرأ البنية الأدبية عنده ونقرأ بلاغيات هذا التهكم من خلال هذه النظرة. شكراً.

الأستاذ عبد العزيز السريخ،

شكراً أخي الكريم، والآن الحديث للأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر.

الدكتور أحمد مختار عمر،

بسم الله الرحمن الرحيم،

أبدأ بملاحظات عامة، أول ما لاحظته ان كلا الباحثين قد تمرد على العنوان وعلى الاطار المرسوم لبحثه، ولكن الذي لفت نظري أكثر أن الذي طلب منه الحديث عن جانب الشكل و- هو د. مرسل - لم يوف الموضوع حقه، والذي طلب منه الحديث عن

جانب المضمون و - هود. عبدالله المهنا- أعطت دراسته أو غطت دراسته معظم جوانب الشكل والمضمون معاً إلى جانب أشياء أخرى.

الملاحظة الثانية العامة: أن الباحثين قد اختلفوا في ما لا يجوز الاختلاف فيه وهو الأرقام، ففي حين ذكر د. مرسل أن ولادة شاعرنا كانت عام ١٩٢٣ ذكر د. المهنا أنه ولد عام ١٩٢٢، وفي حين ذكر الدكتور مرسل أن للشاعر (٦٧) قصيدة، ذكر د. المهنا أن له (٦٨) قصيدة.

أوجه ملاحظات مباشرة الآن إلى د. عبدالله المهنا أولاً وأسأله هل كانت الفترة الممتدة بين عامي (٥٢ و ٦٣) فترة صمت عن قول الشعر كما جاء في صفحة (٣) من بحثه؟ أو عن نشر الشعر كما جاء في مكان آخر من بحثه؟ وفرق بين الاثنين. الشيء الثاني أن نظم القصائد على السنة الحيوانات في العصر الحديث أولى أن يمثل لها بمحمد عثمان جلال الذي سبق أحمد شوقي في هذا بتأليفه لكتاب (العين اليواظ في الأمثال والمواعظ) وكله حكايات على السنة الحيوانات.

بالنسبة للدكتور مرسل أسأله: هل كان العدوانى متصوفاً حقاً أم كان ملماً ببعض المعارف والمصطلحات الصوفية التي كانت شائعة في عصره؟ وهل نعتبر مثل محمود حسن اسماعيل مثلاً شاعراً متصوفاً؟ أو صلاح عبدالصبور بدءاً من ديوانه (الناس في بلادي) ومروراً بديوانه (أحلام الفارس القديم) الذي حوى قصيدة عن (بشر الحافي) وانتهاء بمسرحيته (مأساة الحلاج)؟ أسأل أيضاً د. مرسل كيف تأخر ظهور أثر قراءة الشاعر عن التصوف وهي بين عامي (٣٩ و ٤٩) كما ذكر هو فلم يظهر إلا بعد (٢٠) سنة من عودته من القاهرة بدءاً من عام ٦٩؟ ألا يوجه ذلك النظر إلى أن من المحتمل أن تكون هذه القصائد إنما جاءت صدئاً لأحداث عصرها ورد فعل لبعض الهزائم التي وجدت في تلك الفترة مثل هزيمة ٦٧، وحرق المسجد الأقصى وغير ذلك، أو أنها كانت ذات بعد رוחي أكثر منها ذات بعد صوفي؟ وشكراً.



الأستاذ عبد العزيز السريع،

شكراً د. مختار. والآن الكلمة للأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد.

الدكتور محمد فتوح أحمد،

بسم الله الرحمن الرحيم،

بحث د. عبد الله المهنا لا تمنعني علاقتي الخاصة به من أن أقول إنه بحث لم تحمله  
الضرورة فيها على غير قصده وأعني بذلك أنه لم يراوغ في التماس الموضوع الذي يضع له  
عنواناً من عنده، كما فعلت كثرة من البحوث للدرجة في هذه الندوة، بل اقتحم (بنية المضمون)  
بالشكل الذي تصوره سليماً وهو الشكل الذي يحدد هذه البنية وأنا أثني على وجهة نظره في  
هذا اللقاع بخلاف بعض ما قيل - أنها تقفية للواقف - كما دعاها «لوتمان» - أو شبكة العلاقات  
التي تربط حوار الذات مع الذات، والذات مع الآخر، والذات مع الواقع، والذات مع كذا وكذا من  
الاقانيم التي أشار إليها بحث د. المهنا، ثم اكتشف - من خلال قراءتنا لبحثه - أن هذه الجبليّة  
في الواقف لا يمكن لها أن تؤتي أكلها إلا بجليّتها مع جبليّات مماثلة على مستوى التكرار  
اللفظي، فراح يتحدث عن هذا المحور والتشاكل الدلالي فوفاء حقه، والأزواج الصرفي  
والتركيبية وحتى المقارنة بين صيغ الماضي والحاضر كدلالة على التوازي بين الأصالة  
 والمعاصرة، ركز عليها أيضاً بحث د. المهنا في تناوله للقصيدة المطولة لأحمد العنواني وهي  
قصيدة (خطاب إلى سيدنا نوح)، شيء واحد أرجو أن يتجنبه هذا البحث حينما يطبع مرة أخرى  
إن شاء الله - وهو الخريطة التوضيحية في نهاية البحث والتي في الواقع لم تزدني إلا ارتباكاً  
بكثرة تفريعاتها وتشابكاتها، ولذلك لا أرى أن البحث بوضوحه وصفاء لغته، لست أراه محتاجاً  
إلى مثل هذه الخريطة الفكرية.

البحث الآخر للزميل د. مرسل العجمي: منخل ذكي جداً في التفرقة بين المؤلف  
الحقيقي والمؤلف الضمني! وقد استعاره في ما أحسب من نقد البنية السردية وهو منخل لا  
غبار عليه، كل ما في الأمر أن ثمة مفارقة حقيقية أوقعت في تناقض بين قناعته النظرية  
وممارسته التطبيقية، لأنه بينما انطلق في البداية من مقولة إنه لا يمكن للتفرقة التحكيمية بين

ما يدعى شكلاً وما يدعى مضموناً، وجنّاه في النهاية يقتنع ويدرس موضوعه على أساس أن ثمة تجربة وتعبيراً عن هذه التجربة، وكان بحثه في ما أرى سياقاً لهذه التفرقة، ثم اكتفى وهذا نتيجة لهذا التناقض المبني - اكتفى من بين كل مستويات البنية بالحديث عما دعا بمستوى البنية الصوفية غير ناظر إلى ما عداها من بنيات، ربما كانت أكثر ثراءً وأكثر تنوعاً وعلى سبيل المثال - سأعطي مثلاً واحداً - وهو (مستوى البنية الإيقاعية) التي اغفلتها جميع البحوث التي تناولتها هذه الندوة، فهي البنية الحاضرة الغائبة في شعر العدوانتي، العدوانتي خصوصاً في الفترة التي شهدت القصائد التي جمعت في ديوان (الوشال) - الديوان الحديث - مغامرته الكبرى في ما أرى ولست أقول هذا باعتباري منتعياً إلى الشعر في الأساس - مغامرته الكبرى في حلّ الشكل الإيقاعي.

وهذه هي البنية الحاضرة الغائبة، وكان أخرى يبحث الدكتور مرسل وبالبحوث الأخرى أن تعكف على هذه البنية، فربما وجدت فيها نوعاً من التناغم بين تطور العدوانتي في مواقفه أو في تقفية مواقفه وفي تقفية قصائده.

وفي الختام لا أنسى أن أؤكد إفادتي من البحوث على تنوعها وشكراً سيدي الرئيس، وشكراً للمحاضرين الكريمين.

الأستاذ عبد العزيز السريع:

شكراً دفتوح. والآن د. عبدالله أبو هيف.

د. عبدالله أبو هيف،

أود أن أشكر الباحثين الكريمين على هذين البحثين، فقد استفدت منهما كثيراً مثلما أشار كثيرون غيري، واستفدت كثيراً من جانب حديثهما عن المضمون بالدرجة الأولى، لقد أشار بعض المتدخلين قبلي إلى بعض الملاحظات المتعلقة في ميل هذين البحثين غالباً إلى درس المضمون ودرس الموضوع، وإذا كان هذا الأمر مطلوباً من بحث د. المهنا، فاعتقد أن بحث د. مرسل كان ينبغي أن يتجه إلى معالجة الشكل وهذا البناء الذي أتبعه سواء كان إيقاعياً أم لفظياً أم بلاغياً بأشكال الخطاب وتحولاته

المختلفة، هناك ظواهر نظمت قصيدة العدوانى وتحكمت بطبيعة بنائه الشعري (مثل ظاهرة المفارقة في بعض أشكالها اللفظية والاستعارية) هناك إشارات وردت في أبحاث الباحثين الجليلين حول بلاغية بنية القصيدة عند العدوانى ولكن كان هذا الحديث يجري المباحث ليتعد كلياً إلى درس المضمون عند د.مرسل.

هذان البحثان بالنتيجة أعتقد أنهما يلبيان حاجة بحث المضمون وبحث الموضوعات التي عالجهما شعر العدوانى، وأعتقد أن البحث الأول الذي كتبه الدكتور مرسل يبقى أميناً للعنوان الذي وضعه الباحث، ولا يلبي الدعوة التي وجهت إليه على أننى استفدت منه كثيراً أيضاً. شكراً جزيلاً.

الأستاذ عبد العزيز السريخ:

شكراً د. أبو هيف. الآن الأخ الأستاذ أحمد المناصى.

الأستاذ أحمد المناصى،

أشكر الباحثين د.عبدالله المهنا والدكتور مرسل على بحثيهما القيمين وأعتقد بأن جميع الملاحظات التي سجلتها سبق الحديث عنها بالتفصيل وخاصة في ما يتعلق بمسألة الشكل والمضمون، وأصل إلى ملاحظة بأن الباحثين الكريمين تجنباً الحديث عن الشكل ودوره في إبراز هذه المضامين وذلك لأن الشاعر العدوانى كان شاعراً تنويرياً بحق، استخدم الشعر كوسيلة للتعبير عن هذا الغرض، لذا فإن الحديث عن العدوانى لابد أن يكون حديثاً عن تميزه في مجال التعبير عن هذه الموضوعات، موضوعات التنوير، وتتميز في الحديث عن معاناته وطموحاته القومية والإنسانية في هذا المجال، وشكراً.

الأستاذ عبد العزيز السريخ:

شكراً أستاذ أحمد. الآن كلمة د. نعيم اليافى.

شكراً سيدي الرئيس. رغم كل ما قيل من وجهات نظر، هي في حقل الدراسات الأدبية تبقى وجهات نظر مختلفة أحياناً متعارضة وأحياناً متداخلة، فإني أحمد لهذه الندوة ولأبحاث الندوة أنها بدأت من بحث جاد، بحث متميز، لدارس متميز ليس فقط على مستوى هذه الندوة، وإنما على مستوى حركة النقد في الأدب الكويتي المعاصر، ففي رأيي أن د. عبدالله المهنا ينعطف بالنقد كما لاحظ - د. محيي الدين صبحي - ينعطف بحركة النقد انعطافة حادة تعتمد على النص ذاته، وتعتمد على تحليله وتفكيكه، وعلى داخله لتسبره وفق معطيات المنهج اللغوي بغض النظر عن أشياء كثيرة قد تختلف فيها أو تتماحك حولها.

الدكتور عبدالله المهنا في هذا البحث وفي غيره يمتلك أدواته المعرفية، مفهوماً ومصطلحاً، رؤى، ومنهجاً، ومهما اختلفنا عن هذه الرؤى أو تلك، أو هذا المنهج أو ذاك فإنه يحدد منذ البداية ما يريد ويسعى إلى هذا الذي يريد، وما أعرفه أنا شخصياً أن الرجل كان يريد أن يكتب إلى جانب البنية المضمونية أن يكمل الحديث عن بنية الشكل، ولكن البحث الذي طلب منه هو بنية المضمون، وأمل عندما ينشر هذا البحث وحده أو ضمن كتاب أن يضم القسم الآخر الغائب وهو بنية الشكل، وبذلك يكتمل البحث من جهتي نظر للمضمون والشكل، وفي بحثه هذا يحس أنه يفكر إلى بنية الشكل وكما قال د. أحمد هذا البحث فيه من المضمون كما فيه من الشكل.

بالنسبة للاح الصديق د. مرسل، أعتقد أن د. مرسل في طاقته الإبداعية والنقدية محاولة جادة وجيدة، هذا البحث فيه جزء من التعثر - في رأيي أنا - وهذا التعثر له مجليان أساسيان: مجلى التصنيف إلى شعر ساخط وشعر متوحد، هذا التصنيف - هو رد على ذاته بعد ذلك - بأن الشاعر لا يصنف قصائده ولا يحق للناقد أنه يصنف (مرة شاعر ساخط ومرة شاعر متوحد) وأن الشعر هو عملية متداخلة متزامنة متعاقبة في أن واحد، وكل من يقترب من النقد في رأيي من ناحية التصنيف سيقع في مثل هذه المنزقات .... الشعر حالة وجدانية مستمرة.

نشاهد هذا التصنيف أيضاً في الجانب الآخر -جانب المصطلح - اعتقد أن الدكتور مرسل في بعض مصطلحاته التي استخدمها، مصطلح (التهكم) ونلاحظ أن د. عبدالله المهنا استخدم مصطلح السخرية فهو أوفق لإطاره النسقي من مصطلح التهكم.

ثم استخدم د. مرسل مفهوم الصوفية، وحدده أكثر نتيجة مشكلة التصنيف وضعه ضمن وحدة الوجود ولا اعتقد لا من قريب ولا من بعيد من خلال مقارنتي لنصوص العدواني أن الرجل كان متصوفاً، هو عنده نخيرة ومصطلحات وأسلوب أراد أن يعرض بها، أو يغطي أو يبنى شكلاً معيناً، لو الدكتور مرسل التزم بالعنوان المطروح منذ البداية، لكان خدم هذه الندوة وخدم للعدواني، فلهذه أشياء كثيرة يمكن أن يقولها حول بنية الشكل خاصة البنية الموسيقية كما لاحظ د. فتوح، والبنية الأخرى المتوازنة والمتوازنة والتكرار وكل ذلك يشكل بنيات تقابل البنيات الأخرى التي تحدث عنها د. عبدالله.

في نفسي أشياء كثيرة لكن الوقت أزف، وشكراً جزيلاً للمؤسسة وللباحثين الجادين على حد سواء.

**الأستاذ عبدالعزيز السريح**

شكراً دكتور، الآن الحديث للدكتورة سعاد عبدالوهاب.

**الدكتورة سعاد عبدالوهاب:**

شكراً سيادة الرئيس، الحقيقة في الدراساتين للدكتور الزميل مرسل العجمي، وأد عبدالله المهنا يتأكد المعنى التنويري لشعر أحمد العدواني.

أحب أن أتوقف عند جانب من الجوانب الفنية المتعددة التي أثارها بحث د. عبدالله المهنا في قراءته لبنية المضمون، فقد بدأ الدكتور بوضع هذا المصطلح تحت مظهر الفحص وانتهى بكثير من المرونة النقدية إلى اعتبار البنية هي الأساس والمنطلق واعتبار المضمون أحد العناصر المكونة لهذه البنية، وبهذا أتاح د. عبدالله لنفسه فرصة التخلص

من الثنائية التي لم يعد أحد يطمئن إليها أو الشكل والمضمون كما استخدمهما كثير من النقاد حتى منتصف القرن العشرين وقبل ظهور الاتجاهات الحديثة في النقد الأدبي العربي، أو ثنائية الرؤية والأداة كما رأها نقاد آخرون، وتشكك النقد المعاصر في كل هذه الثنائيات.. تشكك في أن يكون باستطاعتها أن تكون إطاراً شاملاً قادراً على احتواء كل ما يجب قوله عن قصيدة ما، أو عن الشعر بوجه عام.

وبالحقيقة لقد أشفقت على البحث والباحث حين وجدت كلمة (المضمون) في عنوان دراسته الشاملة لفن العدوانى، ولكنه أجاد حقاً وأوجد لبحثه مدى شمولياً يخلل شاعرية العدوانى وشعره كما تتخلل الأوردة والشرابين الجسد الحى، وذلك بتركيزه على البنية التي تمثلت في الحركة الجبلية المستمرة بين ما كل ما هو شكل وكل ما هو مضمون، وهذا مدخل للتناول النقدي وركيزته المضيئة تحول كل ما هو مضمون إلى شكل، وتحول كل ما هو شكل إلى مضمون. إن د. المنها يتوقف تحديداً عند الشمولية والتحول والانتظام، وهذه عناصر أقرب إلى الشكل ولكنها لا تتحرك في المجرى أو المجهول إنها تتحرك بالمعنى وتحرك المعنى وتتطلق من الذات.. ذات الشاعر. وقد اختار من قصائده ما يبرهن من أن الوعي الحاضر شديد الحضور لدى الشاعر لم يخنه أبداً، فهناك لعبة المرايا والتحديق في مرآة النفس كما أن هناك المدى النبوي الذي يتجاوز الواقع إلى ما وراءه في (خطاب إلى سيدنا نوح) مما يفتح الطريق إلى الرمز العام والرمز الصوفي الذي نال حظه من الاهتمام.

لقد كان العدوانى شاعراً متعدد القدرات، شمولياً بعيد الرؤية مهما قبع واحتمى بكهف ذاته، وفي هذه الدراسة الفنية كانت ذات العدوانى بداية ولكن البحث فعلاً مضى مع هذه الذات في كافة مساربها وتجلياتها، شكراً سيدي الرئيس.

**الأستاذ عبد العزيز السريع**

شكراً دكتورة، وسامحوني لأن الوقت ضيق والمفروض أن تكون هذه الجلسة قد انتهت واستمرحنا وابتدأنا الجلسة الثانية والتي من المفروض أننا قد بدأناها لكن هل يساعدني بعض الاخوان ويتنازلون عن دورهم. د. نسيمتنا تنازلت مشكورة. هل من أحد عنده استعداد أن يتنازل.

**الدكتور جورجى طرويه،**

حضرة الرئيس اقترح تسهيلاً للعمل وتعميماً للفائدة على الزملاء الذين تفضلوا  
بآراء قيمة ان يدونها خطياً والذين لم يتح لهم الكلام ممن سجلوا اسماءهم او لم  
يسجلوها ان يزولوا الامانة العامة بمقترحاتهم فتعتبر وثائق اضافية بالامكان  
الاستفادة منها لاحقاً.

**الأستاذ صيد العزيز السريخ،**

هل يوافق الإخوة الذين سجلوا اسماءهم؟ (الأيدي ترتفع بالموافقة).

**الأستاذ صيد العزيز السريخ، د. منصور الحازمي تفضل.**

**الدكتور منصور الحازمي،**

شكراً سيادة الرئيس، الحقيقة كنا نتحدث عن العُدواني أو العُدواني، وأرجو  
الا يكون الذي في المنصة (عُدواني) أحياناً، على أي حال انا لن اتحدث كثيراً إنما  
لفت انتباهي تخلي معظم الباحثين عن العنوان الأصلي وهذه في الواقع - باعتباري  
من اللجنة المنظمة تثير في الواقع تساؤلاً هو إلى أي مدى من حق الباحث أن يغير  
عنوان البحث حتى لو كان لأسباب فنية؟ طبعاً لدي أشياء أخرى لكن الواقع اكتفي  
بهذا التساؤل؟ فكثير من الباحثين وأنا أعتقد أن تغيير العنوان أحياناً لا يخدم.  
الاخوان حاولوا أن يغيروا العنوان فمثلاً البديل الذي اقترحه الدكتور مرسل (التجربة  
والتعبير في أجنحة العاصفة) في رأيي لا يمكن أن يكون بديلاً مقنعاً عن الأصل  
الذي كان يهدف إلى إلقاء الضوء على جانب الشكل ويمكن أيضاً أن أقول أن  
الدكتور مرسل يحاول أن يكون مبالاً أو متحيزاً إلى بعض المناهج الحديثة، ولكن  
هذه المناهج لم ترفده بما كان يريد، ولا أشك أن د. مرسل قد أفاد من هذه المناهج،  
ولكن تلك التجربة لا تختلف في تقديري بالنسبة لشعر أو تجربة العُدواني، لا تختلف  
عن تجربة أي شاعر آخر في انتقاله من مرحلة السخط إلى مرحلة التوحد، ويبدو أن  
ظاهرة التصوف قد أصبحت من الظواهر العامة عند معظم الشعراء العرب، أما

التعبير فلا يتجاوز في بحث د. مرسل أيضاً الأساليب الحوارية البسيطة التي يمكن أن يلجأ إليها أي شاعر آخر، وشكراً.

الأستاذ عبدالعزیز السریح،

شكراً د. منصور. أنت بوصفك من أعضاء اللجنة المنظمة للندوة كان المفروض مساعدتنا فعلاً مثل بقية الإخوان الذين تنازلوا مشكورين ونحن مصرون على الاقتراح الذي تفضل به د. جورج طريه أن تكتب لنا هذه الآراء لنستفيد منها في وضع هذا الكتاب الذي سيعد ان شاء الله بعد انفضاض الندوة. د. فوزي هل أنت متنازل أيضاً أم تحب أن تتكلم؟ هذا متروك لتقديرك.

الدكتور فوزي هيسى : نعم متنازل.

الأستاذ عبدالعزیز السریح،

بارك الله بك وشكراً هذا تعاون تشكر عليه ويشكر كل الزملاء الذين تنازلوا، وأدعو الزميلين العزيزين د. عبدالله المهنا لثلاث دقائق ود. مرسل العجمي لثلاث دقائق أخرى وبعدها، نستريح لنستعد للجلسة الثانية. شكراً.

الدكتور عبدالله المهنا،

أهذا حق؟ ثلاث دقائق فقط لقضايا كثيرة أثيرت يا استاذ عبدالعزيز؟ على أية حال أود أن أشكر جميع المتحدثين الذين تناولوا هذا البحث، ولكن أود أن أؤكد من جانب آخر إلى أن لفظة التنوير لم ترد إطلاقاً في شعر العدوان، هذه حقيقة ينبغي أن نضعها في الاعتبار، لكن العدوان يطلق في قصائده من منظور التنوير، فالعلاقة الجدلية هي بين (الأنثى والأنا) و (الأنا والآخر) ومأولت بالرسم الهندسي أن أربط بين القضايا الجدلية التي يثيرها العدوان وعلاقتها بـ (الأنثى)، أما ما ذكره الأخ العزيز د.عبدالسلام المسدي من أن فكرة التنوير مسقطه على البحث. فاعتقد أن الأمر بخلاف ذلك ولا أوافقه تماماً على ما ذكر.

ما أشار إليه استاذنا العزيز د.أحمد أبو زيد أنا أوافق على ذلك ولكن قد لا أرتضي المنهج في هذا البحث بالذات أن أنطلق من الأساطير لأن العدوان لم يشر ولم



يوظف الأساطير في بحثه، وأنا حين اتخذت «بياجي» اتخذته كوسيلة بسيطة جداً لتحديد مفهوم البنية التي سينطلق منها البحث ليس إلا.

تفسير د. عبدالله الغدامي لرمز الأنثى، ربما لا أوافقه على ذلك. يمكن للعدواني فكرة أخرى غير الفكرة التي تطرق إليها د. عبدالله، ويمكن فيما بعد أحارره فيها، ما تفضل به د. أحمد مختار من وجود الخلاف والتساؤلات التي طرحها من خلاف حول ولادة الشاعر أحمد العدواني، نعم موجود هذا الخلاف عندي وفي كثير من المصادر التي تحدثت عن العدواني، هناك خلاف في ولادته لأن ليست هناك وثائق رسمية تحدد لنا بالضبط متى ولد العدواني، أما فترة الصمت التي أشرت إليها في البحث، فانا أقصد فيها الصمت على النشر بمعنى أنه لم ينشر شيئاً في الفترة الممتدة من مطلع الخمسينات حتى الستينات، أي على مدى عشر سنوات لم ينشر فيها شيئاً لموقف سياسي وأكتفي بذلك، وشكراً.

الأستاذ عبدالعزيز السريع،

شكراً أستاذي دكتور عبدالله، ومع د. مرسل تفضل.

الدكتور مرسل الصجمالي،

أشكر جميع الذين تفضلوا فاقترحوا اقتراحات أو احتجوا احتجاجات وكل هذه في محلها، لكن وكما ذكر د. أحمد شراك (بإفق التوقع) أنا عندما جاني هذا العنوان وأتكلّم عن تجربة شخصية - لم أجده حافزاً يحفزني أن أكتب بحثاً بصورته الحاضرة سواء اتفقنا أم اختلفنا... بالنسبة لي لم أجده محفزاً، مع احترامي بالطبع لمن اقترح هذا العنوان، وإن أردت أن أكتب فستكون الكتابة حسب عنوان أنا اختاره ويثير عند المتلقي أفقاً للتوقع أحاسن بناء عليه، فلهذا جاء التركيز في البحث وفي تلخيص البحث الذي أمامكم الإشارة إلى العنوان الجديد لهذا البحث لكي ألقى الضبابية والغموض في أفق التوقع المشروع عند المتلقي.

بالنسبة للدكتورة هيا الدرهم تساؤلك والذي اشترك فيه د. فتوح و د. الغدامي عن التجربة والتعبير أجد إشكالا عندما يكون المضمون والشكل منظوراً إليه في النص،

هذا الذي اعترضت عليه، انما الشاعر والإنسان عموماً يصدر في حياته من موقف يحفره للكتابة، للقتال، للتعبير، هذا الموقف يبقى خارج النص، خارج الكتابة، موقف في داخله النفسي، وغير مقيد عندما يكتب هذا الموقف النفسي يتحول الى كتابة وفي الكتابة يبحث القارئ عن تجربة او - أنا على أقل تقدير - عن تجربة يصدر منها المؤلف وعن تعبير قدمت من خلاله هذه التجربة وهذا ينقلنا الى (المؤلف الضمني) وينقلنا إلى سؤال هل كان أحمد العدوانى متصوفاً في حياته العملية؟ لا ادري، ولا أستطيع ان اقول كلمة عن هذا الموضوع لأن هذا ينقلنا مثلما ذكرت إلى المؤلف الحقيقي خارج النص، ونيات الناس لا يستطيع احد ان يصل إليها، لأنها أولاً متغيرة ولأنها قد تبقى في داخلهم. الفرق بين المؤلف الضمني والمؤلف الحقيقي، أن المؤلف الحقيقي يمارس حياته ويقيد مواقفه في الحياة في أثناء الكتابة، ولهذا نجد فرقاً بين المؤلف الحقيقي والمؤلف الضمني في حياة كاتب بعينه. مثلاً أبو العلاء المعري في (سقط الزند) يختلف عن أبي العلاء المعري في (اللزوميات) وغيرهم كثير جداً. هذا الاختلاف لأن المؤلف الحقيقي في حياته، في تدفقه اليومي اختلف بينما بقي لنا مكتوباً ومقيداً موقفه الآن الذي ثبته لنا المؤلف الضمني في لحظة زمنية معينة، والوقت ضيق والتساؤلات كثيرة واكتفي بهذا ولكم جزيل الشكر.

الأستاذ هبة العزيز السريخ،

شكراً لاستاذي د. عبدالله المهنا، وشكراً لزميلي د.عمر العجمي، وشكراً لكم وعلى مداخلاتكم القيمة، سنستريح لمدة ربيع ساعة ثم نستأنف الجلسة الثانية برئاسة د. دلال الزين، ويسعدني أن أعلن أمامكم بأن معنا في هذه الجلسة أسرة العدوانى الصغيرة - نحن أسرته الكبيرة - وتحضر معنا أسرته الصغيرة، د. دلال الزين وخلفها يجلس الأخ مشاري أحمد العدوانى، هو الابن البكر، وماجد أحمد العدوانى، ومعد أحمد العدوانى، وأينا أحمد العدوانى، يحضرون أيضاً هذا اللقاء ويسعدون بهذه التحية لوالدهم العظيم، وسنستمع في الجلسة القادمة إلى شهادتين ، (شهادة ناقد) لاستاذنا د. جابر عصفور (شهادة شاعر) لالأخ العزيز الشاعر الكبير فاروق شوشة، فالدعوى بعد ربيع ساعة من الآن لهذه الجلسة، وفي الغد ستبدأ جلساتنا إن شاء الله في هذا المكان الساعة العاشرة صباحاً، وستتواجد إن شاء الله قبل ذلك بربع ساعة على الأقل، شكراً لكم وإلى اللقاء.

\*\*\*\*\*

---

الجلسة  
الثانية

---

## رئيسة الجلسة، الدكتورة دلال الزين ،

بسم الله الرحمن الرحيم،

أيها السيدات والسادة الحضور، احترت في كيفية تقديم ضيوف ندوة هذا المساء، واحترت في اختيار مسمى كل منهما، وذلك لوجودي بين أعمدة الفكر والأدب، وعمالقة الشعر والنثر، فعزراً أيها الحضور إن تعديت على اللغة العربية بالرفع والنصب، ولي العذر في ذلك، فتخصصي في الاجتماع والأنثروبولوجيا ولكن لم تطل حيرتي كثيرا، فضيوف اليوم رموز لعنى واحد هو النقد والشعر.

ان الحوار بين أفراد تجمعهم وجدانيات واحدة ينتصر فيها المتمسك حيث يتطابق فكره مع وجدانه.

أقدم لكم سيداتي وسادتي الأستاذ الدكتور الأمين العام للمجلس الأعلى للثقافة والفنون في جمهورية مصر العربية، أستاذ النقد الأدبي - كلية الآداب - جامعة القاهرة عام ١٩٨٨، رئيس قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة عام ١٩٩٠، أمين عام للمجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٣، نائب رئيس تحرير مجلة فصول ١٩٨٠- ١٩٨٢، رئيس تحرير مجلة فصول عام ١٩٩٢.

مؤلفاته: الصور الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة ١٩٩٤، مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي - القاهرة ١٩٧٨- المرايا المتجاوزة، دراسة في نقد طه حسين، القاهرة ١٩٨٢، التنوير يواجه الإخلام، القاهرة ١٩٩٢، ترجمة عصر البنيوية بغداد ١٩٨٥، ترجمة الماركسية والنقد الأدبي، الدار البيضاء ١٩٨٧، ترجمة للنظرة الأدبية المعاصرة ١٩٩١- فليتفضل الأستاذ الدكتور جابر عصفور لكي يقدم شهادة ناقد في هذه الأمسية.

### البحث الثالث

## مشروع أحمد العدواني «شهادة نقدية»

د. جابر عصفور

(1)

سمعت عن أحمد مشاري العدواني (1923-1990) لأول مرة من بعض الأصدقاء اليساريين الذين وصفوه لي، قبل أن أراه، بأنه مثقف كويتي مستنير، يقوم بدور تقدمي بالغ الأهمية في الثقافة العربية المعاصرة، وأنه رأس الحرية في الإنجاز الكويتي الثقافي.

وعجبت مما أسمع لأول وهلة، فما أعرفه عن أصدقائي اليساريين هو بخلهم بالتقدير، وأن مقياسهم في الحكم صارم، باتر، لا يكاد، يتجاوز منه أحد. وزايفني ما سمعته من المرحوم مصطفى طيبة، بعد ذلك، وكان مناضلاً عنيداً قضى أغلب سنوات عمره في السجون الملكية والناصرية والساداتية على السواء، شغفًا بأن أسمع المزيد عن إنجاز هذا الكويتي المحسوب على بلاد النفط. وكنا ننطوي، في ذلك الوقت الباكر من السبعينات، على معانٍ أكثر قسوة من المعاني التي أشاعها بيننا، بعد ذلك، مصطلح ثقافة النفط لأننا كنا، ولا نزال، مثل أمل لنقل الذي أحب العدواني شعره نخشى للوجه المتخفي تحت قناع النفط ونقاوم أن تطوى الأحلام القومية تحت بساط النفط ونعص بالنواجز على شعارات الحرية والعدل حتى لا تسقطها من بين جوانحنا الكوارث القومية المتلاحقة. وكان أمل دنقل، شاعر المقاومة القومية والرفض العربي في تلك السنوات، يقبض على أحلامنا القومية كالجمر، ويتحدث في قصائده عن جيلنا، جيل الآلم الذي لم ير القدس إلا تصاوير، ولم يتعلم سوى لغة العرب للقاتحين مع أنه لم يتسلم سوى راية العرب النازحين، فلم يملك سوى أن يطرح السؤال: هل طلع البدر من يثرب أم من الأحمدية؟.

ولكن احمد مشاري العدوانى طلع من حي القبلة في مدينة الكويت، غير بعيد عن الاحمدي، ليس كما تطلع العقالات التي تحجب الشمس، بل كما تطلع النجمة المضئية للعقل الذي يقاوم دورة النفي والسجن والتشريد، فارتبط عند العارفين به بمقاومة التردى في زمن الانحدار، والنفاع عن الحلم القومي في زمن السقوط القومي، وظل علامة على المستقبل الطالع من قلب العتمة بإنجازاته المتلاحقة التي دفعتنا إلى المتابعة والإعجاب والاحترام، فعرفنا به الكويت الأخرى التي ظل مقترنا بإسهامها المتميز في خدمة الثقافة العربية المعاصرة.

(2)

كانت البداية التي أنكرها مجلة «عالم الفكر» التي أصدرها عن وزارة الإعلام الكويتية حين كان يعمل وكيلًا لها، فقد صدر العدد الأول من «عالم الفكر» في ابريل 1970 قبل أشهر قليلة من سبتمبر (أيلول الأسود) الذي انطوى على موت جمال عبدالناصر. وكان العدوانى قد أصدر قبل ذلك سلسلة «من المسرح العالمي» (1969) بعد أن أنشأ مركز الدراسات المسرحية في الكويت (65-1966). وقام بعد ذلك بإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب سنة (1973) ليكون منارة الاستنارة التي انطلقت منها «عالم المعرفة» يناير (1978) و«الثقافة العالمية» نوفمبر (1981) وغيرها من المطبوعات التي فرضت احترامها على الجميع، وبدت كما لو كانت تستأنف المسيرة الثقافية العربية التي لم تغلق كارتة العام السابغ والستين في إيقافها.

هل أراد العدوانى بإنشاء المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت أن يعيد إلى الذاكرة الدور الذي قام به المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب الذي أنشئ في مصر سنة 1956 ويمضي به إلى الأمام؟ الأمر محتمل، خصوصاً أن الوعي الثقافي للعدوانى تفتح في مصر التي حل بها وهو في السادسة عشرة من عمره، وقضى بها حوالي عشر سنوات للتعليم (39-1949) إلى أن تخرج في كلية اللغة العربية بالأزهر سنة 1949، وظل محافظاً على صلته الحميمة بمن فيها، وأتاحت له علاقاته الفكرية بالنخب الثقافية التي تضمها القاهرة الاقتراب من التيارات التقدمية

والقومية، فادرك الدور الطليعي الذي يمكن أن تقوم به المؤسسة الثقافية التنويرية في تطوير الوعي الثقافي، وتشجيع تياراته الإبداعية الواعدة. وزاده اقتناعاً بأهمية هذا الدور ما عرفه عن أدوار المجالس الثقافية في أماكن متعددة من العالم المتقدم الذي أكد في وعيه أهمية الانحياز لثقافة التقدم والحرية.

وكان هذا الانحياز واضحاً منذ العدد الأول لمجلة «عالم الفكر» التي كتب افتتاحيتها الدالة، معلناً بما لا يدع مجالاً للشك أن الغاية هي شرف الإسهام في خدمة الثقافة القومية، والعمل على تأكيد التحرر من كل ما يحول دون انطلاق الفكر، وأن المجلة خالصة للمعرفة والحقيقة، تتسع لكل ما تضطرب به مدارس الفكر والأدب والفن، لا تضيق بشيء منها.

ويمضي العدوانوي في الافتتاحية مؤكداً أن حرية المجلة جزء من حرية الكاتب، ومن ثم فهي لا تشترط على كتابها إلا ما تمليه عليهم ضمائرهم، وما تتطلبه أصول البحث والدرس، وتوجيه كرامة القلم. أما ما عدا ذلك فموكول إلى عقيدة الكاتب ونظراته، لأن ضمان حرية الكاتب هو أول الطريق لضمان حياد المجلة وتحررها. وسوف تلتزم المجلة بالحياد، وبهذه الحرية، فيما قال العدوانوي، لإيمان القارئ عليها بأن أسلم طريق للوصول إلى الحقيقة هو حوار الأفكار وجدالها، وأن للكلمة الحرة فاعليتها ودورها الواضح البين في إثراء حياة الإنسان، وفي إضاءة طريقه إلى التقدم والازدهار.

ويضيف العدوانوي أن هناك الكثير من العوائق التي تعترض مسيرة التقدم العربي، تتمثل في تلك التركيبة السوداء التي انحدرت إلينا من عصور سوداء، كرهها علينا التخلف سنين طويلاً، حتى ظهرت كأنها شيء مركوز في طباعنا لا فكاك منه. هذه التركيبة لن يخلصنا منها إلا تأكيد ثقافة التحرر، وإطلاق حرية الفكر العربي في التعامل مع الحضارة المتقدمة من حولنا، دون قيود، وبلا حدود. إن الوصاية على الفكر وعلى الإنسان أيا كان نوعها، ومهما كان الدافع إليها، إهانة وازدراء للفكر والإنسان، وهي ظواهر مَرَضِيَّة في حياة الشعوب، تحمل كل أعراض التأخر. وأول خطوة للتقدم هي

رفع هذه الوصاية عن الفكر والإنسان، وتوفير جو صحي تحكمه الحرية والمسؤولية، لأن الإنسان العربي الجديد في هذا العصر مطالب بمهمات ثقيلة، لم يعرف لها مثيل في سابق حياته، وقل نظيرها في حياة غيره. ولا بد لهذا الإنسان من انجاز هذه المهمات بشجاعة إذا شاء أن يحتفظ لنفسه بحق الحياة الحرة، وتكون له صولة ودولة في هذه الدنيا، وهو أن يقدر على ذلك إلا إذا أعد نفسه إعداداً حضارياً يتسم بروح العلم، وقرر الإقدام على أروع ما للفكر والإنسان في كل مكان.

تلك كانت كلمات العدوانى ومبادئ مشروعه الثقافى التنويرى فى أن: الإيمان بقدرة الإنسان من حيث هو إنسان على التقدم، الإيمان بالحرية بوصفها سبيل التقدم، احترام مبدأ الحوار لأنه أسلم طريق للوصول إلى الحقيقة، التبشير بما تنطوي عليه الكلمة من إشراق ومسؤولية والتزام لا يحدده إلا ضمير الكاتب، الدعوة إلى استيعاب منجزات العالم المعاصر والانفتاح على روافده، رفع الوصاية عن الفكر لتأكيد الفدرات الخلاقة للمفكر على الاختيار، المواجهة الشجاعة للتركة السوداء التي انحدرت إلينا من عصور الاظلام السوداء، مقاومة الفزعة الأصولية السلفية الجامدة التي تسارع إلى التشكيك في كل جديد والعداء لكل تجربة إبداعية رائدة، الإلماح على دور الطليعة التي تضيء طريق التحرر العربى.

ولم يكن من المصادفة أن تخصص مجلة «عالم الفكر» عددها الأول، فى ظل هذه المبادئ، للحديث عن عصرنا الحالى بوصفه عصر الأزمات، وأن يكتب أحمد أبو زيد مستشار التحرير عن هذا العصر الذى لم تعد فيه ميادين مقدسة يحجم العقل البشرى عن اقتحامها، وعن التمرد السائد على القيم التقليدية، وعن العلم من حيث هو أداة تحرير الفكر من الخرافات وهتك الستر عن الوقائع المجهولة، وعن حركات الشباب الغاضب وثورات الطلاب، وعن خيانة المثقفين الذين يفضلون الركون إلى حياة الترف بعد أن يحققوا لأنفسهم الشهرة ونيزج الصيت، وعن أفكار الاعتراض والاحتجاج والتمرد من حيث هي وسائل لتغيير الأوضاع القائمة فى المجتمع وتحسين ظروف الحياة على العموم، فكثير من الكشوف العلمية والنظريات الجلية، يقول أبو زيد، لم



تظهر إلا نتيجة لهذا الاعتراض والتمرد على ما هو قائم. ولم يكن لذلك كله من معنى سوى أن «عالم الفكر» مجلة تتحرك من مشروع ثقافي محدد، يدرك أننا نعيش في عصر من عصور الأزمات الكبرى على المستويين العام والخاص، وأن التمرد على الأوضاع القائمة في الأدب والفن والعلم والسياسة والأخلاق والعادات الاجتماعية هو البداية التي تصنع الخطوة الأولى في طريق التقدم والازدهار.

وسرعان ما أصبحت «عالم الفكر» أهم دورية عربية في الوطن العربي كله، تحمل افقا جديدا من عالم الفكر الذي لا يعرف القيود، والذي يسعى إلى حلم التقدم واثق الخطو. ولا إظن أن واحدا من جيلي، أو جيل تلاميذي المباشرين، قد أفلت عددا واحدا من أعداد هذه المجلة، في سنوات ازدهارها التي جعلت منها علامة مضيئة في تاريخ الدوريات العربية. وليت الذين ينتسبون إلى العدوانية من تلامذته الذين ينهضون بمسؤولية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، في الكويت، يسترجعون تاريخ هذه المجلة ويؤكدون رسالتها التي صاغها العدوان في افتتاحية عددها الأول، ليمودوا بها إلى سابق عهدها، أو يضيفون إليه، فما انتهى إليه حال هذه المجلة، بعد أن توارت في زوايا الظل، نتيجة الإهمال، وفقدان الهدف، يظل علامة عليهم بقدر ما هو إشارة مناقضة إلى ما أنجزه العدوان.

والمفارقة الدالة التي استرجعها، الآن، أن مشروع العدوان الثقافي كان يصعد، على مستوى الانجاز القومي، في الوقت الذي كانت الأمة العربية كلها تضمد جراح العام السابع والستين، وتقاوم روح الهزيمة، وتبحث عن أفق واعد، ينهض بها من كبوتها على كل المستويات. لقد ظهر العدد الأول من «عالم الفكر» بعد أشهر معدودة من إعلان خطة روجرز وزير خارجية الولايات المتحدة الأمريكية، في تلك الوقت، لفرض السلام الإسرائيلي على العرب في ديسمبر 1969. وطالعنا، نحن أبناء تلك الزمن الحزين، صفحات هذا العدد الذي اشتريناه من باعة الصحف، في القاهرة، وفي أرواحنا طعنات الغارات الإسرائيلية على عمق الأراضي المصرية. وصدر العدد الثاني مع اجهاض حرب الاستنزاف بقبول خطة روجرز. وصدر العدد الثالث في الشهر

التالي مباشرة لأحداث سبتمبر (أيلول الأسود) و وفاة عبدالناصر وإعلان أنور السادات خلفا له. واستهل العدوانى عمل المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب قبيل حرب أكتوبر 1973 بشهرين على وجه التقريب، وأصدر العدد الأول من «عالم المعرفة» فى يناير 1978 بعد أشهر معدودة من زيارة السادات للقدس، وفى السنة نفسها التى شهدت الاجتياح الإسرائيلى للجنوب اللبنانى، وتوقيع اتفاقيات كامب ديفيد فى الشهر نفسه الذى توفى فيه عبدالناصر قبل ثمانى سنوات، وبعد أشهر قليلة من «ثورة الخبز» التى أطلق عليها السادات «انتفاضة الحرامية» (يناير 1977) فى السنة التى أغلق فيها المجلات الثقافية المهمة فى مصر، واحدة إثر الأخرى، ابتداء بمجلة «الكاتب» وانتهاء بمجلة «الطلیعة» التى صدر قرار إغلاقها فى فبراير 1977.

ولذلك يبدو لى الأمر، الآن، بعد كل هذه السنوات، أن إلحاح العدوانى على مشروعه الثقافى، وحرصه على المضى فى تأكيد ملامحه القومية، كان نوعا من رد الفعل المقاوم للهزيمة على المستوى الثقافى، ونوعا من الإلحاح على أهمية التقدم فى زمن بدا أنه يعادى التقدم. لقد أدرك المعلم القديم فى أحمد العدوانى، بعد أن انجز أدواره فى التدريس وإدارة المعارف ووزارة التربية، أهمية الجمع بين التعليم والإعلام، والوصل بين التثقيف الخاص والتثقيف العام، والمزج بين المستوى القطرى والمستوى القومى فى العمل الثقافى الذى يواجه التردى العام. والمسافة التى قطعها منذ أن أنشأ مركز الدراسات المسرحية، والمعهد الثانوى ثم المعهد العالى للموسيقى، والمعهد العالى للفنون المسرحية، إلى أن أصدر «عالم الفكر» ثم «عالم المعرفة»، هى مسافة التحول الذى انتهى بالتجاوب بين الخاص والعام، هموم الوطن وهموم الأمة التى كانت موجودة باستمرار، لكنها ازدادت كثافة وإلحاحا بعد كارثة العام السابع والستين.

هذا البعد القومى ظل سمة أساسية فى كل إنجازات العدوانى التى لم تعرف النعرة القطرية أو العصبية المحلية، قط، فظلت تؤكد حضورها القومى على نحو متصاعد، لم يعرف التراجع أو التردد أو التراخي إلى آخر لحظة تولى فيها العدوانى مسؤولية العمل الثقافى فى الكويت. أسترجع، الآن، هيئة التحرير الأولى التى أصدرت

«عالم المعرفة» أعلى سلاسل المطبوعات العربية توزيعاً إلى الآن، فنجد على رأسها فؤاد زكريا المصري إلى جانب شاكر مصطفى السوري وصدقي حطاب الفلسطيني ومحمد الرميحي الكويتي، وأتأمل ما صدر عن هذه السلسلة من عناوين فلجد ما يؤكد البعد القومي في هوية المؤلفين، والتوجه الإنساني الذي يقتدر بحلم التقدم في اختيار الموضوعات. ولم يكن من قبيل المصادفة، والأمر كذلك، أن يكون العنوان الأول لهذه السلسلة هو «الحضارة» التي كتب عنها المرحوم حسين مؤنس العدد الأول، ممهداً الطريق لما كتبه فؤاد زكريا عن «التفكير العلمي» في العدد الثالث، وما كتبه زهير الكرمي عن «العلم ومشكلات الإنسان المعاصر» في العدد الخامس، بالإضافة إلى ما كتبه احسان عباس عن «اتجاهات الشعر العربي المعاصر» في العدد الثاني، وأحمد عبدالرحيم مصطفى عن «الولايات المتحدة والمشرق العربي» في العدد الرابع، وعزت حجازي عن «الشباب العربي والمشكلات التي يواجهها» في العدد السادس. ويعني ذلك أن «عالم المعرفة» استهلكت عهداً الواعد بإعلان انتمائها الواضح إلى «الحضارة» بأوسع معانيها، وانحيازها إلى «التفكير العلمي» الذي ينقض الخرافة في كل مجالها، لكي تؤكد أهمية العلم في مواجهة «مشكلات الإنسان المعاصر» من ناحية، وتقاوم «أمراض الفقر» و«التخلف» و«التبعية» من ناحية ثانية، وذلك في سياق لا ينسى حاضره التحول، أو تراثه الفكري، فلا يغفل عن «تراث الإسلام» أو يتجاهل العلاقة بين «النقط والمشكلات المعاصرة للتنمية العربية».

ولم يكن من قبيل المصادفة، كذلك، أن تقوم «عالم الفكر» مع «عالم المعرفة» بأهم عملية تواصل ثقافي قومي، على مستوى النشر، في الثلاثين عاماً المنصرمة، فتجاوز بين أعلام المثقفين العرب من أقصى المشرق إلى أقصى المغرب، وتصل بينهم والقراء العرب في كل مكان، على نحو يؤكد الحضور الحقيقي الخلاق للثقافة القومية. ورغم أن «عالم المعرفة» لم تغلح في استقطاب الأعلام المغربية البارزة طوال أعدادها المتلاحقة، وظلت أسيرة المركزية المشرقية التي يشنكي منها أشقاؤنا المغاربة، فإنها أتاحت للقراء في المغرب العربي أوسع نافذة إلى أفكار المشرق في إلحاحها المتصل

على وحدة الثقافة العربية، فضلا عن ما قامت به بعض اعدادها من تغطية لأشكال الإبداع ومشكلات الثقافة ومعضلات التنمية في المغرب العربي.

واحسب أن حرص العدوانى على انفتاح الثقافة القومية كان دافعه الأول إلى تأكيد أهمية وصلها بالثقافة الإنسانية، وإبراز معنى حوارها مع الثقافة العالمية. ولذلك أضاف إلى مجلة «عالم الفكر» مجلة «الثقافة العالمية» التي صدرت بعد الأولى بأحد عشر عاما، لتضيف إلى الأبعاد الإنسانية التي أكتنتها موضوعات «عالم المعرفة» ومحاور «عالم الفكر» وتبرز دلالة ما سبق أن أوضحه في افتتاحية العدد الأول من «عالم الفكر» حين دعا إلى «استيعاب التراث العالمي المعاصر، والانفتاح على روافده، والحوار معه، لإخضاب الحياة العربية، وتجديد معالمها».

ويبدو أن امتلاء العدوانى بمشروعه القومي الانساني هو الذي جعله يؤمن بروح الفريق، ويعمل وسط المجموعة المتجانسة التي جسدت له معنى الطليعة، وأكملت له تخطيط الحلم، وساعدته على تنفيذ مشروعه التنويري، والانطلاق به إلى حيز الواقع. وقدرته على اختيار الرجال لافقة في هذا المجال، لا يملك المرء معها سوى تذكر العبارات الماثورة التي تقول إن اختيار الرجل قطعة من عقله، وإن من نضعهم حولنا هم صدى لما في داخلنا، وإن الكبير لا يختار سوى الكبار والصغير لا يختار سوى الصغار. وكان العدوانى كبيرا باختياره، حين أوكل «عالم الفكر» إلى أحمد أبو زيد، وعالم المعرفة» إلى فؤاد زكريا، فأفاد منهما ومن أمثالهما بقدر ما أضافوا إليه بكثير من معنى.

ولقد عرفت أن العدوانى استهل عمله في المجلس الوطني، بعد أن صدر مرسوم إنشائه في يوليو 1973، بناء على الاقتراح الذي قيمته اللجنة الثقافية التي ترأسها لتدارس أوضاع الثقافة، معتمدا على مساعدة عبدالعزيز السريع الكويتي وصدقي خطاب الفلسطيني، فلم يكن الرجل يميز بين كويتي وغير كويتي، في طليعة المثقفين الذين جمعهم حوله في الكويت. واستعان بعد عبدالعزيز السريع وصدقي خطاب بخليفة الوقيان الذي أصبح ساعده الأيمن وخليفته في الاتجاه الشعري، ثم جاء بعد

ذلك فاروق العمر وتلاه سليمان العسكري، فيما يحدثنا عبد العزيز السريع تلميذه الوفي. وظل مبنى المجلس الوطني، في حياته، واحة عربية مفتوحة بكل معنى الكلمة، يجمع بين المرتبطين به والعالمين فيه هدف قومي مشترك، أسمى من كل طموح فردي أو تطلع إقليمي محدود.

هكذا، نسي الكويتي أنه كويتي، ونسي المصري أنه مصري، ونسي الفلسطيني أنه فلسطيني، واتفق الجميع على أن لهم رسالة تعلو عن كل روح إقليمية ضيقة، فيما يقول فؤاد زكريا، هي نشر التنوير الثقافي في وطننا العربي على أوسع نطاق.

ووجد العدوان في المجموعة التي أحاطت به في المجلس الوطني، والمجموعة التي أتاح له عمله في المجلس الاتصال الوثيق بها، ما فتح أمامه المزيد من آفاق الرؤى الجديدة التي انطوى عليها، منذ أن هجر الأفكار الأقلية التي اجتريها الأزهري الذي درس فيه، واستبدل بها أفكار المجتمع المدني الواعدة وتيارات الفكر القومي الصاعدة التي انتسب إليها، خصوصاً بعد أن تعرّف رفاقه الذين ظل محافظاً على عهدهم، يرسل إليهم بين الحين والحين رسائله الشعرية التي تقول:

يا رفاقي

نحن ما زلنا كما كنا نهاجم

نضمدُ الجرح على الجرح بنار،

ونصلّي لتباشير النهار،

صلواتك كالنسائم

(3)

ولم يكن المشروع الإبداعي لأحمد العدوان منفصلاً عن مشروعه الثقافي، فالأول هو الثاني في الرؤيا التي ترتقي بالإنسان من الضرورة إلى الحرية، وبالوطن من التخلف إلى التقدم، والأمة من الإظلام إلى الاستنارة. والثاني هو الأول في تحدي التركة السوداء التي تتجلى نزعات وشخصيات تحول بيننا وبين الحرية والتقدم والاستنارة. هذه التركة هي التي قرر العدوان الشاعر أن يفضيها عن كاهله، كما

نفذ السندباد عن كامله شيخ البحر الشيطاني، في رحلته الخامسة، بعد أن استنله الشيخ الذي أحكم ساقيه حول رقبتة، وضيق عليه الخناق، فلم يكن أمام السندباد، كي يبقى حيا، وحرًا، سوى أن يتمرد على هذا الشيخ، ويسقطه عن كتفه، ويأخذ صخرة عظيمة يضره بها وهو نائم متنع من السكر. ذلك ما فعله العدوانى الشاعر، منذ أن تقنع بقناع السندباد في شعره، وطوف سائحا في مدن الأزل، كي يعي ما سطرت الأقلام من تجارب الأوائل في كل البلاد، ويعود إلى وطنه من بعد تطواف البحار والبراري، في ذاكرته تاريخ جديد من رؤى المستقبل. ويعد أن صدمته المقاومة العنيفة للعقول التي دفنت نفسها في أحافير الماضي المتحجر، بحث عن شرارة التمرد الداخلية التي تشعل الثورة وتشعها فتشيعها، وعثر على صخرة الإبداع التي تشبه صخرة السندباد، فرفعها معلنا عن هويته:

أنا المسافر القديم السندباد

قررت أن أغيب في مجاهل البلاد

أبحث عن عصاة تدين بالعصيان

تمربت على عبادة الأوائل

هكذا غدت قصائد العدوانى إعلانا بالخروج الذي يكتسح العفن المتسرب في الشروخ، هجوما على الأرقام التي عملت فينا المجازر، سخرية من عالم القى مقاليدته إلى عساكر الظلام التي شرعت لنا قوانين الحلال والحرام، تورية تسقط كالشبكة على إبليس في معترك الزعامة، فلا تقلت معزتنا العجفاء أو أفكارنا التي صارت دجاجة.

هذا البعد من شعر العدوانى هو ما جعل منه شاعرا للرفض بكل معنى الكلمة، وشاعرا من شعراء التمرد بالدرجة الأولى، فقصائده ثورة دائمة على كل ما يشيع الظلمة في الحياة، ويمنع الإنسان من التقدم وإنحيازه الواضح في هذه القصائد إلى الحياة المثوبة بالإبداع، التوتر الخلاق المسكون بالطموح، تحرير الوجدان والعقل من شوائب التسلط، البحث عن أفاق تظل في حاجة إلى الكشف، مرآيا الذات التي تعيد للعالم قدرته على التعرف المجدد. ورموزه في ذلك: الريح والنار، أجنحة العاصفة

ونشوة الخطر، اللؤلؤة الماعاة والغد الأخضر، طيور النور ومدائن الهوى النورية،  
الولادة الجديدة ومرايا النفوس. والغربة في هذه القصائد هي الوجه الآخر من السفر،  
كلاهما تعبير عن ضيق بالواقع الجامد وتطلع إلى واقع بديل، متحرك، لا يعرف  
السكون، أو الانغلاق، أو عبادة الماضي المتحجر، واقع مختلف يعشق الأحلام والرؤى،  
ويكتب التاريخ للقمم، من غير أن ينغلق على عمارة وعسكر.

ولم يكره العدوانى الشاعر شيئا كراهيته للعمامة الزائفة والعسكر المستبد،  
كلاهما بداية الأيام التي تموت كالحشرات في خيوط العنكبوت، علامة الظلام الذي  
يحجب عن النهار اسمه ورسمه، أول العقم الذي يقتلع الخصب من المنية. العمامة  
شارة السكون الذي يوقف دورة الشمس، ويسجن الحياة في مدافن الأمس. وهي  
واسطة العقد بين القبور والقصور، قناع الشيطان الذي يشهر إسلامه كالرمح، حين  
يدعي الإمامة، أو يفهم للتوراة والإنجيل والقرآن حسب مراد الطبقات السائدة، فإذا  
النجم الذي يخترق الظلمة كافر، والقلم الثائرة ملعونة فاجرة. والعسكر المستبد ناهب  
خزائن الأمس واليوم، وصمة الهزيمة التي عَشُثت وباضت من قبل أن توقد نار  
الملحمة، حارس الأوطان التي تضيق كالسجون، والسجون التي تتسع فتبتلع الأوطان،  
الوجه الآخر من الأرقام التي رهننتنا للخدم، قتلنا فينا الهمم، فغدونا أمة مستسلمة:

أه من تلك الأرقام

تحت ريش العسكر المنفوش

أو طيَّ العمائم

حاصرتنا بمعازل

قيدتنا بسلاسل

فجَّرت فينا القنابل

فتهاوينا شظايا

من ضلوع وجماجم

ولذلك كان على العدوانى الشاعر أن يختار، منذ البداية، التغيير على الثبات، والحركة على الجمود، والثورة على الخنوع، لأن التغيير قانون الكون الذى يندفع إلى مدائن المستقبل، والحركة مبدأ الوجود الذى لا يعرف السكون، وكلاهما لا يفارق الثورة التى تندفع كطوفان نوح، لتفريق الأرض التى تناوب الموتى عليها، يُكفرون كل جيل همّ أن يفكر، أو يكشف القناع عن رمم تحت الثرى. والتغيير والحركة والثورة مفاتيح الأبواب الملققة فى شعر العدوانى، ومنافذ المستقبل المضىء، وفضاء البحث الذى لا يتوقف عن علامات الوعد الأخضر الذى يجعل للحياة ألف معنى ومعنى.

ولقد أدرك العدوانى الشاعر، بفضل إيمانه بهذه القيم الثلاثة، التغيير والحركة والثورة، أن الشاعر لا يكون شاعرا ما لم يكن تغيير العالم أساس حدسه الشعري، وأن الشاعر كما ينسلخ من نفسه لكي يجد نفسه، فيما يقول أدونيس، لابد له أن يهيم للعالم أن ينسلخ من نفسه، لكي يجد نفسه، فالعالم جسد الشاعر، لا يملك سوى أن يحركه ويُغيّره ويُثَرِّه، ويقوده إلى ممارسة طقس التحول فى أسطورة الخلق والتهديم. وليس شاعرا من لم يكن منفردا فى العالم حوله، بأحثا عن الخاص الذى يفدو سبيلا إلى العام، والمحلى الذى لا يتجلى الإنسانى إلا بواسطته، متخطيا ألف غاية وغاية، كي تكون كل لحظة من لحظات القصيدة ولادة جديدة للشاعر والعالم على السواء.

ولم يكن العدوانى فى شهرة أدونيس أو صلاح عبدالصبور أو محمود درويش، ولم يفرغ للشعر أو يفرغ له الشعر بما يحقق له كثافة إبداعهم الشعري، ولكنه كان مثلهم يؤمن أن الشعر شعائر تستنبت الخصب فى الأرض اليباب، أجنحة عاصفة ربيعية تبث الحياة فى الصحراء، فبدأ من وطنه الكويت كي يغيّره ويتغير به، وغاص فيه كي يعثر على رموزه الخاصة التى نسجها من مياه الخليج ونخلة الصحراء وصبر الجمل، صفحة من مذكرات بدوي يتطلع إلى مدائن المستقبل. وظل ساعيا وراء الجديد بالقدر الذى سمحت به أصوله الأزهرية الأولى، ومثاقفاته فى مجتمع محافظ، وعلاقات القراءة التى غدا طرفا فيها، فتنقل بين الشكل العمودي والحر للقصيدة، وحافظ على مبدأ التجريب الذى يحرره من أسر النموذج الواحد، وسعى إلى تمثل التيارات الإبداعية الحداثيّة والإفادّة، منها فى معركة الضارية مع القديم الجامد فى وطنه.



ولم يبحر في أعماق اللاشعور كي يكتشف انبلس الأعماق ، وإنما اكتفى بالتحديق في مرآة نفسه كي يرى الخفايا، واغترب عن الآخرين ليعود إليهم، ممارسا مهنته القديمة، العلم، في فضاء القصيدة، مستعينا بالتمثيل إذا لزم الأمر، والتعريض إذا اقتضى المقام، والترهيب إذا استدعى الحال، غير منكر أهمية التكرار والشرح، أو الإغضاء عن شيء كثير من النثرية، فالاستمعون الذين عرفهم وتوجه إليهم كانوا في حاجة إلى ذلك، وكانوا يفرضون عليه، في حالات يمكن رصدها، أن ينخسهم بكلمات من قبيل:

انتظروا المغيب

يبني لكم بُني.

انتظروا المغيب،

فلكم عند المغيبِ نسبه.

انتظروا انتظروا

سيادة الظلام،

في وطن تكحلت بنوره الأيام،

وكانت الشمسُ له لُعبه.

يا أمة يملكها ماضيها،

غابت عن الدنيا وما فيها،

عودي إلى مكانك المعهود،

في فلك الوجود،

أو فاسكني في حوزة التابوت رمه.

هذه الحالات هي حالات التمرد الساخط الذي يصل فيه الرفض إلى أقصى مداه، فيحمل الكلمات على أجنحة الغضب الذي يتدافع دون مراجعة، ويفرض على الشاعر، فيما يحسب الشاعر، اللغة الخطابية، أو يدفعه إلى أن يؤثر العبارة العقوية المُتَّمة على العبارة المنقمة المحمكة، والوزن النثري على الوزن الإيقاعي، والصورة التوضيحية الشارحة البسيطة على الصورة المكثفة المركبة متعددة الدلالة.

وكان العدوانى الشاعر، فى هذه الحالات، ىمضى فى الطريق نفسه الذى مضت فيه قصيدة المشروع القومى، ومن ثم يتأثر بشعرائها البارزين، ويتناص مع خصائصها التقنية، خاصة ما انطوت عليه هذه القصيدة من خصائص انشادية وسمات خطابية، وما اتبنت عليه من مركزية الأنا، والتعارض الحدى بين المواقف، ووضع الفكرة فى صدارة العبارة، وتحويل العلاقة بين الشاعر والسامع إلى علاقة الأعلى بالأنى، أو علاقة الراعى بالرعية. وذلك هو السر فى بروز ضمير المتكلم فى أغلب قصائد العدوانى، والأهمية التى تحتلها نبرة الخطاب، والأدوار التى تقوم بها أفعال الأمر وأساليب التخيل وصيغ الندبة والترغيب والتحذير والنهى التى تُدنى بالمستمع إلى حال من التصديق.

ولم ينقذ العدوانى الشاعر من هوة الخطابية التى انطوت عليها قصيدة المشروع القومى سوى براعته للالفة فى التوقيعات الصياغية التى تأخذ شكل الإيجرامات المحكمة، تلك التوقيعات التى لا تفارق نبرة السخرية التى تخفف من غلواء التدفق الخطابي، وتبطئ إيقاع التدافع الانفعالي، وتبعث على التأمل التهكمى. والسخرية قرينة الأمثلة التى يلجأ إليها العدوانى، فى الحالات التى يستبدل فيها التعريض بالتصريح، ليستعين بالمراوغة الأليجورية على تخطي حراجز الرقابة، والفرار من سطوة الأرقام التى أعملت فىنا المجازر. يضاف إلى ذلك ما يؤديه التمثيل الكئانى فى المراوغة الأليجورية من تعديل للانفعالات المتفجرة، وتحويلها إلى صور تبطئ إيقاع اللقاء بها.

ولا يوازى للمراوغة الأليجورية، فى براعة التخلص من الهوة الخطابية، سوى التأملات الذاتية التى تأخذ منحى ظاهرة التصوف، وباطنه التأمل العقلى فى الوجود المتجلي فى مرايا الذات، ذلك التأمل الذى يعود بالقصيدة إلى فضاء الفكر الذى يبحث لنفسه عن منفذ إلى الهواء الطلق فى مدائن الهوى النورية التى هى كناية أخرى عن مدائن الحقيقة والحرية. ويقدر ماكان العدوانى يفنى لهذه المدائن، معرضاً بالشيطان الذى أسرّ فى سمائها الملك، مُصرِّحاً بقوى التخلف التى رفع فى وجهها راية التحدى، ساخراً من «السيد القائد» سخريته من كل «عمامة وعسكر» كان يدق بقصيدته الصمت

الذي راوغه كثيرا، ويكسر طوق الصمت في وعي قارئه، كني يطرد عن نفسه ظلمة اليأس، فينتقب الجدار الذي ينهض في وجه الشروق.

وفي ذلك كله، كان العدوانى الشاعر مخلصا لقضية الالتزام التي ورثها عن التيارات القومية التي انتسب إليها، وعن الشعراء الذين حاورهم ضمنا وصراحة في شعره، الشعراء الذين وصله بهم حلم المستقبل الذي ينهض بمدائن الهوى النورية من ذكريات الخراب. وظل محافظا على اختياره الإبداعي الذي حمله بين جوانحه علامة وجود وشعار هوية، مخلصا لجذوة الرقص التي توقدت داخله، منذ أن انتسب إلى الطليعة الإبداعية العربية التي أخذت على عاتقها أن تستنزل عالم الغد الغتي واهب الحياة، وأن تتحول الكتابة إلى بشارة بالمستقبل واحتجاج على الحاضر، فلم ينظر، قط، إلى الشعر بوصفه ترفا أو تسلية، أو تحفة نفيسة تضاف إلى طنافس القصور الكويتية، بل السبيل الوحيد للوصول إلى الحقيقة المشرقة في مدائن الهوى النورية، واجنحة عاصفة تضرب في أجواء مدينة الأموات، تلك التسمية الغامضة التي أطلقها على الكويت، ذات مرة، في قصيدة عاصفة من قصائده التي أرادها ثورة هادرة على العجز والخنوع ووخم الترف، في الكويت التي غضب عليها بالعمق نفسه الذي أحبها به، ولم تكن حدة غضبه عليها سوى الوجه الآخر من حبه لها، فالعاشق العاشق لا يعرف أنصاف المشاعر أو الانفعالات الرمادية، بل الحدية التي تنطوي على النقائض، وتجمع بين الأضداد.

(4)

واتصور أن هذه الحدية المتعارضة الطرفين في العلاقة بالكويت هي الوجه الآخر من الحدية المتعارضة التي وصلت العدوانى بالشعر، لأن علاقته بالقصيدة ظلت، فيما احسب، منطوية على نوع من التضاد الذي يشده إليها وينأى به عنها، فالقصيدة لعنته المشتهاة وواحته الخطرة، لأنها بمقدار ما تتيج له من سفر دائم نحو الحرية، تطالبه بما كان يعجز عن الوفاء به دائما، بحكم ظروفه الوظيفية وانغماسه في معركة التخطيط للثقافة القومية، فظلت القصيدة تغريه بالدنر الذي لا يستطيع المضي فيه إلى ذروة

النهاية. وذلك هو السر في أنه لم يقدّم بجمع ديوان له، وهو الذي بدأ نشر قصائده في مجلة «البعثة» سنة 1946. ديوانه الأول «أجنحة العاصفة» الذي جمعه خالد سعود الزيد وسليمان الشطي، بعد طول ممانعة منه، ونشره سنة 1980 من دار نشر صديقه يحيى الريعان، ظل ديوانه الوحيد طوال حياته. وديوانه الثاني «أوشال» الذي صدر منذ أسابيع قليلة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، المجلس الذي أنشأه من العدم، هو الديوان الأخير، الذي جمعه وحققه خليفة الوقيان وسالم عباس خداده من الأوراق التي تركها، والقصائد التي نشرها ولم يجمعها في ديوان، هو ديوانه الأخير.

والمفارقة الدالة التي تصدم المرء، حين يتأمل هذا الموقف اللافت، أن العدوانى شاعر يفر من الشعر بالقدر الذي يقبل به عليه، فالشاعر الذي ظل يراوغ القصيدة في داخله وتراوغه القصيدة لأكثر من أربعين عاماً، لم يقدّم بجمع ديوان واحد له، كما أن القصائد التي ترد في أن ينشرها بالصحف والمجلات المختلفة أكثر بكثير من القصائد التي نشرها بالفعل، على نحو يبدو معه الأمر كما لو كان الشاعر داخله يخاف من إعلان قصائده على الناس، رغم حرصه على هذا الإعلان بدليل ما نشره بالفعل، وإلحاحه على أهمية الرسالة التي حرص على توصيلها فيما نشر. مؤكداً أن وسواس المعاودة، والتطلع إلى الكمال، والمقارنة بما أنجزه الأقران من الشعراء في الأقطار العربية المختلفة، والحلم المضرر بالتفوق عليهم أو التحليق في سماءاتهم، كلها أسباب محتملة لتردد العدوانى الشاعر في جمع قصائده وإصدارها في دواوين يزهو بها.

ولكن هناك، قبل ذلك كله أو بالإضافة إلى ذلك كله، الصراع بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، القصيدة - الرغبة التي تريد أن تستأثر، والواقع - الوظيفة التي تلابى أن تستسلم للرغبة، والنتيجة هي التوتر بين نقيضين لم يفلح العدوانى في المصالحة بينهما، أو حتى الانتصار الحاسم لأحدهما على الآخر، فظلت القصيدة لعنته المشتتة، والوظيفة صليبه ومحرقته. وظل العدوانى الشاعر، فيما اتخيله، يشتهي أن يموت كل مرة يكتب فيها، كي يولد من جديد، فتناً كالعنقاء التي تتخلق من رمادها، أو كالقصيدة التي تتولد من ركام الكلمات، خارقة للمستقبل للسكان في سفر الخروج.

ولذلك كتب العدوانى فى قصيدة من القصائد التى لم ينشرها (وتأمل دلالة عدم النشر فى ذاتها) عن عذابه فى البحث عن لغة البكارة التى ما اقتضها مجاز، أو تزلزل بها استعارة، لغة الرمز والإشارة التى تتناثر علاماتها:

مثل فصوص الزئبق الفغاره

من صامت أخفى وراء صمته اسراره

ضاق بما يجول فى ضميره

وضاقت العبارة

فارتبكت أشواقه وأربكت أشعاره

هذا الارتباك فى الأشواق الذى يريك الأشعار ليس مجرد إشارة تناس إلى عبارة المُفَرِّى الشهيرة: إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة، وإنما هو إشارة إلى تمزق التوتر بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع ، إلى تمزق القصيدة بين الوصل والصد، وتمزق الشاعر بين التقبض والتنفق، خصوصاً حين تصبغ بروق القصيدة سحابة مخيلة، تنذر بما لاتجود ، أو تجود بما لم تعدّ فضل متعارضة الحضور ، غير بعيدة عن معاني «الأوشال» التى هي من ازداد اللغة ، فى جمعها بين دلالة القلة والكثرة ، التحدّر القليل من بين الصخر والمسيل الكثير من أعراس الجبال.

هل كان العدوانى الشاعر يعي مراوغة القصيدة، وتأنيبها عليه فى أحيان كثيرة حين يدعوها إليه، لأنه لم يمنحها كل حياته، ولم يضع بكل ما يملك فى طقس مالا يتأسس وما يتناقض وينقض طقس الرنة والحاسة؟ الأمر ممكن. تدل عليه فى أوراق العدوانى الخاصة كثرة المحو والتغيير والتبديل والإضافة، وعدم نشر القصيدة رغم كل المحو والإضافة، والتبديل والتغيير . ويدل عليه بعض ما نشره العدوانى من شعره بنفسه ومنه قصيدة «يوميات درويش» التى نشرها فى مجلة «العربي» الكويتية (عدد أكتوبر 1983)، تلك القصيدة التى تلفت الانتباه، فى هذا المقام بمقطع عنوانه «حيرة» نقرأ فيه:

أين رفاقي؟ أين صاروا؟

ريشت لهم أجنحة فطاروا

ولمكوا السحاب

أما أنا فشاعت الإقدارُ

أن أسكن الترابُ

ومعي اليراع والكتابُ

و«الدرويش» قناع من اقنعة الشاعر المعاصر، شأنه شأن «البهلول» و«السندباد» وأمثالهما. والتركيز عليه يعني، فيما يعني التركيز على سَقَر المعنى إلى الشاعر، ورحلة الشاعر إلى القصيدة في الوقت نفسه. والمفارقة الدالة في هذا السُقَر وتلك الرحلة لافتة في توتر المقطع (ومن ثم الحيرة) بين طرفي ثنائية متعارضة: الرفاق الذين قويت منهم القوادم والمناكب والخوافي فطاروا وملكوا السحاب، والأنا التي لم يَرشُ جناحها بما يكفي للطيران، فأسلمتها الأقدار للثرى الذي هو نقيض الثريا عاجزة عن الطيران، حائرة بين اليراع والكتاب حيرتها بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع، ويبدو أن هذه الحيرة هي سر مراوغة دال «الصمت» في القصيدة الذي يكاد من ثورته يحترق، لكنه يكتم نيرانه، فيلقي بصاحبه الدرويش إلى دوامة الأسئلة التي تتلوي عليها يومياته الممزقة بين النور والديمور، البروق اللطيفة والحجب الكثيفة، في التعارض نفسه الذي يقابل بين الصمت والكلام، امتلاك السحب وسكنى التراب.

هذا التعارض نفسه هو مفتاح مراوغة دال «اللوامع» في القصيدة التي تحمل هذا العنوان نشرها العدوانى في جريدة «الوطن» الكويتية في الحادي عشر من نوفمبر 1987 و«اللوامع» مصطلح من مصطلحات الصوفية استخدمه الشعراء المعاصرون، أمثال صلاح عبدالصبور بوجه خاص، للدلالة على ما يلعب من أول القصيدة في عملية الإبداع وذلك معنى غير بعيد عن المعنى الصوفي الذي حدده القاشاني (من صوفية القرن الثامن للهجرة) بأنه أنوار ساطعة تلمع لأهل البدايات (من أرباب النفوس الضعيفة) وتسبق أنوار «الطوالع» التي تطلع على قلوب أهل المعرفة فتطمس الأنوار السابقة، لأن الطوالع أبقى وقتاً وأقوى سلطاناً وذهب للظلمة من اللوامع، في الطريق الصاعد بين التلويين والتمكين، إلى أن يصل الساري إلى موقف يسقط فيه ضياء شמוש المعارف المطلقة. و«لوامع» العدوانى مقاطع متوترة بين حلم

الظفر بالحقيقة وصحو الفشل في الوصول إليها ، مثل اللوامع الصوفية التي تتوتر ما بين اللوائح والطوائع ، فتدعى إلى التوتر بين رغبة الظفر بالقصيدة وواقع الجدار الذي يحول بينها ، ولذلك يمتزج الليل بالنهار في سلال من الغبار في المقطع الأول من قصيدة العدوانى ، ويتصل (الدرويش) السارى بأشباهه الذين تمنعهم من السرى للعلی خشية العثار في المقطع الثالث ، ونقرأ في المقطع الرابع:

صامت حيث لا حوائز

كلما قلتُ دنا

موسم الخصب والجنى

وتهياتُ للمنى

قام ما بيننا جداز

فناجحه سر الصمت الذي تتلوي عليه ساعة الانتظار في المقطع الخامس ، وهو المقطع السابق على المقطع الأخير الذي نقرأ فيه:

صامت حيث لا حوائز

غير حزن بيته ليلُ اشواقى الحراز

لمعت في سدوله

نجمة ضلّت المدايز

ثم غابت وخيات

في ضميري سديم قار

ورمزية النجمة والليل والسديم رمزية دالة على الإبداع في سياقات الشعر المعاصر التي تتناص معها قصيدة العدوانى ، حيث تذكرنا لوامع بلوامع غيره في سفر المعنى إلى الشاعر الذي ينتهي في المقطع إلى سديم القار . والمتكرر على نحو لافت ، في قصيدة العدوانى هو الصمت الذي يتحول إلى نغمة استهلاكية متكررة في أول كل مقطع وآخره ، ليؤكد فينا الإحساس بما يلزم عن انقطاع الحوار ، ومن غياب النجمة التي لا حت كأنها لامعٌ من اللوامع التي سرعان ما اختفت دون أن تتحول إلى طوالع ، فلم يبق للشاعر سوى الجدار الذي قام بين مثنى الرغبة ومواسم الخصب والجنى.

ويمكن ان نغامر بالقول، بعد هذه القراءة، إن إنتفاء الحوار بين الشاعر والقصيدة هو الوجه الآخر للصمت الذي يعني انقطاع طريق الوصول، نتيجة حدة التوتر بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع ، وغلبة المبدأ الثاني بما يحول دون انطلاق المبدأ الأول إلى غايته التي تعني الظفر ، في كل الأحوال ، بالقصيدة التي تفضي إلى مدائن الهوى النورية.

(5)

ولكن هذا التوتر بقدر ما وضع العدواني في علاقة تضاد عاطفي مع القصيدة يحرمه من لذة الوصول إلى الشعر الذي أرادته لنفسه ، فقل يقول لأصدقائه: إن أجمل ما أود أن أكتبه لم أكتبه بعد، فإن هذا التوتر نفسه هو الذي أبقي الشاعر فيه مرهفًا كالنصل الذي لا ينثلم من ساعات الانتظار الطويلة تلك الساعات التي كافأته عليها القصيدة، في النهاية يعطائها الذي لنا به من عتبات الحداثة ، ووضعه به الشعر العربي في الخليج على بداية لغة البكارة التي ما افتضتها مجاز ، ولا تزلت بها استعارة فكان دوره في الشعر مثل دوره في الثقافة ، دور الرائد الذي يسبق الجميع إلى سرقة النار المقدسة ، ليشعلها في أماكن كثيرة ، ويضيء بها كل فضاء مظلم يمكن الوصول إليه دون أن يفرغ تمامًا ، قط للمهمة التي يحبها أكثر من غيرها، فذلك قدر الرواد الذين يدركون منذ البداية أن عليهم القيام بواجبات كثيرة ، ليس من بينها التواجد الكامل في حضرة الواحد الذي لا يقبل الشريك : الشعر.

لكن عزاء هؤلاء الرواد أن من يمضي بعدهم في الطرق المتنوعة التي عبدها لن ينسى إنجازهم ، قط، وسيظل يذكرهم بالفضل الدائم والعرفان الجميل، سواء في المجالات العامة للثقافة، أو المجالات الخاصة للإبداع . ولذلك سوف يبقى المشروع الإبداعي للعدواني الشاعر علامة وأعادة بالعاصفة الشعرية الخضراء التي تطلع من قلب الصحراء وسيبقى مشروعه الثقافي شاهداً على ما فعله أو يمكن أن يفعله الكويت الذي قدمه العدواني لكل المثقفين والقراء العرب، بواسطة «عالم الفكر» ومن المسرح



العالمي»، و«الثقافة العالمية»، فأخذنا ، نحن المثقفين نتصور الكويت بلدا غنيا بالثقافة ،  
عامرا بالاستنارة ، ونسينا صورة القطر الخارق في ترف النفط واستبدلنا بهذه  
الصورة وعد النفط الذي يمكن توظيفه لتحقيق أحلام المستقبل العربي كله، فتعرفنا ما  
لم نكن نعرف عن وطن العدواني الذي وضع على جبينه طالع السعد، وجعل من كلماته  
نشيده الوطني.

\*\*\*\*\*

#### رئيسة الجلسة الدكتورة دلال الزين ،

شكراً للأستاذ الدكتور جابر عصفور على شهادته النقدية الأدبية، ومن النقد تنتقل إلى صاحب برنامج (لفتنا الجميلة) الأستاذ فاروق شوشة، ولابد من نبذة تاريخية لشاعرنا وأديبنا ومحدثنا لهذه الأمسية. فهو رئيس الإذاعة اعتباراً من ١٩٩٣- وعضو لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة - رئيس لجنة النصوص الغنائية باتحاد الإذاعة والتلفزيون - أستاذ الأدب العربي القديم بالجامعة الأمريكية بالقاهرة - حاصل على شهادة الدولة التقديرية في الشعر عن ديوان (الدائرة المحكمة) لعام ١٩٨٦- عضو مجلس الأمناء، لمؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

من مؤلفاته: - ديوان الى مسافرة -القاهرة ١٩٦٦، ديوان العين المحترقة - بيروت ١٩٧٢، ديوان لؤلؤة في القلب - القاهرة ١٩٧٣، ديوان في انتظار ما لا يجيء، - القاهرة ١٩٧٩، ديوان الدائرة المحكمة -القاهرة ١٩٨٣، الاعمال الشعرية المجلد الأول - ١٩٨٥، لغة من دم العاشقين - القاهرة ١٩٨٦، يقول الدم العربي - القاهرة ١٩٨٨، هنت لك - القاهرة ١٩٩٢، إضافة الى كتاب لفتنا الجميلة ١٩٧٣- وأحلى عشرين قصيدة حب في الشعر العربي -القاهرة ١٩٧٣. فليتفضل.

#### الأستاذ فاروق شوشة،

شكراً للأستاذة الدكتورة، وشكراً لكم واللجنة المنظمة لهذا الملتقى أن أتاحت مكاناً لشاعر بين النقاد والباحثين في يوم الكلام عن أحمد العدواني.

## البحث الرابع

### أحمد العدوانى، الشاعر العاصفة «شهادة شعرية»

الإستاذ فاروق شوشه

لا يمكن النظر في شعر أحمد العدوانى معزولا عن تأمل مشروعه القومى والتنويرى. فالعلاقة الوثيقة بين العدوانى والشاعر والعدوانى صاحب الفكر المتأمل والموقف المتمرد والحس الرومانسى الفائر هي التي جعلت لشعره هذا المذاق المتميز بين أقرانه من الشعراء، وهذا التأثير الطاغى على الموجات الشعرية المتتابعة في الكويت، وهذا الحضور المتوهج استشهاده واسترجاعاً وتأملًا، على السنة الناس وأقلامهم. ذلك أن مزاج العدوانى النفسى وقدرته الفنية العالية حملا معًا نظراته الشاملة إلى الوجود، وملا شعره بزخم إنسانى رفيع، ومنحما متلقى لشعره، هذا المنحنى البياني الغنى - مداً وجزأً - في اقترابه من آتون المواجهة والتحذير، وابتعاده إلى غصة العزلة والصمت والقنوط.

كذلك لا يمكن النظر إلى وقع شاعرية العدوانى في النفس، بمعزل عن السياق الشعري الذي ينتظم شعر للمهجرين وبخاصة إيليا أبو ماضي، وشعر الرومانسيين وبخاصة محمود حسن إسماعيل، وأصحاب النزعة الوجودية من بين هؤلاء وبخاصة إلياس أبو شبكة في لبنان وفهد العسكر في الكويت، وأيضاً لا يمكن النظر في نص العدوانى الشعري بعيداً عن حركة التجديد الشعرية التي سميت بحركة الشعر الجديد أو الشعر الحر أو شعر التفعيلة والتي تفجرت نماذجها منذ أواخر الأربعينيات ومطالع الخمسينيات، وأصبح نموذجها الجديد يمثل تحلياً للنموذج الشعري السائد ، وخلخلة للنص الشعري شبه المستقر ، وكان العدوانى في الكويت كما كان محمود حسن إسماعيل في مصر تجسيدا لاحتضان الجديد واستلهاهم، واحتواء الصيغة الشعرية

السابقة واستقطارها آخر ما يمكن أن تمنحه من قطرات. وامتلأ شعرهما بهذا الجوار الذي يعكس حواراً حياً بين الصيغتين الشعريتين وتردداً قلقاً بين النموذجين.

وأخيراً يظل الاقتراب من شعر العدوانى بعيداً عن النفاذ إلى جوهر تركيبه وكيميائه، إذا لم نعرضه على شعر أقرانه من شعراء الفكر في سياق الإبداع الشعري العربي من أمثال أبي تمام والمعري وميخائيل نعيمة والزهاوي والعقاد وأحمد مخيرم. هؤلاء الذين عُرفوا بيقظة الوعي واستنفار الجدل العقلي وحدة الخطاب الشعري التأملي والقدرة على تفكيك الكل إلى عناصره الأولية ثم محاولة تشكيكه في إطار رؤية شعورية وعقلية جديدة. وهنا يصبح المجال فسيحاً للكشف عن المدى الذي حلق فيه العدوانى متجاوزاً شروط بيئته وعصره، سابقاً لغيره، مستكشفاً ومستطلعاً ومحذراً من هجمة الوباء وحلول الفجيلة ، مقارناً طيلة الوقت بين ما كان يمنحه عالم البادية في بيت من الشعر وحاضر يمثل بالقصور من الحجر كأنها مقابر معكوسة الصور، وكأن الحنين إلى «أصالة» الماضي وبرأته يقتربن يرفض «المدنية» المتسلطة بماديتها المفرغة من الروح:

كنت هنا، وكان لي بيت من الشجر  
نسجته صنع يدي بالصوف والوبر  
قام على رابية مخرصة الطير  
تؤمه الضيفان بين مرتقى ومنحدر  
والشمس تفتن له ويضحك القمر  
كنت هنا، وكان لي على الحمى مقر  
ملاعب الربيع بالأعشاب والزهر  
تموج في أرجائها الأغنام في بطر

حتى يقول:

يا ليت شعري ما أرى ما فعل القدر  
ملاعب الربيع قد حلت بها الغير  
عفى على آثارها ناس من الحضرة

شادوا عليها لهمو القصور من حجر  
كانها مقابر معكوسة الصور  
كنت هنا وكان لي بيت من الشعر  
ونكريات نفحت من زهرة العنبر  
الحب فيهما والمنى والظل والشجر  
والبيوم مـالي ها هنا بيت ولا اثر

يرتبط بهذه الملاحظات الأولية حول الشاعر وشعره، تجربة خاصة مع العدوانى وشعره اقتربت فيها كثيرا منهما معا، منذ توجهي إلى الكويت في أواخر عام 1963 للعمل بإذاعتها، وبقائي فيها حتى ختام عام 1964. ومنذ ذلك التاريخ لم تنقطع صلتى بالكويت أو بأحمد العدوانى حتى رحيله. وكنا نحن - شعراء الموجة الثانية في حركة الشعر الجديد - نرى في شعر العدوانى الريادة الجسور للشعر الكويتي الذي خرج من عبائها أمثال محمد الفايز وخليفة الوقيان وعلي السبتي ويعقوب السبيعي. كان شعره قلق المرحلة - قوميا وفنيا - وبالتالي فقد أصبح الأقرب إلى وجداننا باعتباره النص الشعري المحقق لشروط التجاوز والتنوير. إن نص العدوانى يتجاوز دائرة الذات المساوية الراضة المرفوضة التي مثلها شعر فهد العسكر بكل إمكانياته التصويرية والتخييلية الضخمة، وسبقه التاريخي، وينفتح على هم وجودي أكبر، وقلق رافض متمرد لمواضعات البيئة والمجتمع، ووعي إنساني يستشرف وضع الإنسان في عصره وزمانه. وبينما كنا نجد في قصيدة السياب «أنشودة المطر» نموذج النص الشعري الجديد بكل جدته وتدفعه وعنفوانه، فقد وجدنا - نحن المتابعين لحركة الإبداع الشعري في الكويت - في قصيدة «يا جيلنا» لأحمد العدوانى شهادة جيل عربي كامل مشحون بالقلق والضياح والصراع والقدر، وإن بلغت فيها حدة الخطاب الشعري ذروتها. وارتفعت نبرة المباشرة التي تحمل الرؤية والكشف والاثهام والمواجهة:

يا جيلنا!!

جيل الضياح والصراع والقرء!!

يا جيلنا الذي كفر..

بكل امجاد البشر!!

يا جيلنا الشريد!!

تاكل من اشلائه ضواري السباح

تشرب من دماؤه ظوامئ البقاغ

يا جيلنا المضلل الملعون

يا جيلنا المعربد المجنون

جيل متاهات الضمير والفكر

جيل الضياع والصراع والقنر!!

يا جيلنا الذي يعيش في قلق!!

ويشعل النار بأعصابه

لكي يرى أجنة الظلام

..... تحترق!!

ويملا الاتفاق بالدخان

..... حتى يختنق!!

يا جيلنا..! جيل الضياع والصراع والقنر

يحطم الأوثان.. يفضح الدجل..

يقدم ماتما على عرس الأمل..

يحدث الإنسان..

... عن وصية الشيطان!!

يا جيلنا الذي تجرب الإقذار فيه

كيف تصبغ الجلود للهيبة المضطرم

تجارب من البشر.. على البشر..

تسجنه، تصلبه، تبقنه بمقبره!

تمنعه أن يسكب الدمع على أحلامه المبعثره

.. تسد فاه بالحجر!!

يا جيلنا الشهيد..

جيلُ الدماء والدموع والعرق

.... جيل القلق

يعبُدُ الطريقَ

يحملُ فأسه ويكسر الحجر..

ويحرثُ الأرضَ ويزرع الشجر

تنهال فوق رأسه الصخورُ والتراب!!

ينوس فوق الشوك والإبر!!

يا جيلنا جيل الخطر..

سماؤه صواعقُ تفور

وأرضه زلازلُ تلور

وفي كيانه يعيش أنبياء

كُتِبَهم ثلاثة..

الأرضُ والسماء والبشر!!

هل هو من قبيل المصايفة أن نشر هذه القصيدة - أبريل 1964 - قد سبق  
النكسة بوقت قصير، وكأنه كان استشرافا للكارثة ، ونبوءة شعرية بهزيمة جيل؟.

كما وجدنا - نحن المتابعين لحركة الإبداع الشعري الكويتي - في شعر العدوانى  
ولعه بالتجارب الكبرى، والمواقف الكلية الشاملة لقضايا الوجود، مازجاً بين سؤال  
الفيلسوف وتجليات الصوفي، أمام معنى الحياة والموت والعدل والظلم والغنى والفقر  
والحرية والعبودية، مراوفاً بفنه لستر نزعة الثورية ووعيه الرفض وموقفه المتمرد..  
مؤثراً - في ظاهر الأمر - عزلة خادعة ، وموهماً بأن الناسك قد أوى إلى صومعته  
وانكفا على اجترار ذاته وهو ما نجح في الكشف عنه ورصد مساراته الشاعر والناقد  
الكويتي الدكتور خليفة الوقيان، متتبعا شعر العدوانى:

إنني أسير الصمت

....

أنا ناسك مستوحش

.....  
أنا سائحُ دُنْيَاه تحت مَدَاسِهِ  
مَا هَمَّهُ من سَادَةِ الْأَصْصَارِ

.....  
أنا غريبُ الْعَالَمِينَ  
زَرَعْتُ فِي الدُّنْيَا شُكُوكِي

.....  
لَقَدْ دَارَتْ بِي الْغُرْبَةُ  
من مَنْفَى إِلَى مَنْفَى

.....  
سَتَنْظِلُ غَرِيبَ الْآبِدِيَةِ

.....  
رَحَلْتُ عَنْكُمْ  
ضَلَّاتُ بِنَفْسِي بَيْنَكُمْ مَرَارًا  
ضَلَّاتُ بِكُمْ جَوَارًا  
ضَلَّاتُ بِكُمْ بَيَارًا

.....  
صَمَتِي طَبِيعَةٌ لِي

.....  
أنا وَمَنْ أنا  
سَجِينُ الْأَجْلِ الْمَحْدَدِ  
ظَهَرْتُ فِي بَغَائِرِ الْأَمْوَاتِ  
قَبْلَ مَوْلَدِي

ومن اليسير أن نضيف إلى ما رصده الدكتور خليفة الوقيان نماذج أخرى:  
سَلَّمَتِ الْعَيْشَ وَالْدُنْيَا  
وَعَلَّمَتُ الْأَهْلَ وَالْوَطَنَا





ويقول:

قال: نجيء بالمنكر  
في زمن بولته  
عمامة وعسكر  
قال: وأنت؟ من تكون؟  
قلت: أنا المرهون  
في خزانة الأمس  
قال: إذن إليك الكفنا  
ومت متى شئت، فأني ها هنا  
أحمل فاسي  
أرشد كل ميت ضل طريقه  
إلى الرمس

وكنا - نحن المتابعين للإبداع الشعري في الكويت - نرى في شعر العدوانى بين  
مرارة المعاناة وانكفاء الذات المنكسرة حيناً وانطلاق الإرادة الانسانية وجموح التمرد  
الإنساني والفني حيناً آخر وجهين لحقيقته الكاملة، وبقينه الشاك، وتفاؤله المتشائم،  
وكلاسيكيته المتحررة.

كان يلفتنا - بصورة خاصة - نزوعه التجديدي في نصه الشعري التفصيلي،  
مكتنًا على تراث أمته الشعري الذي استوعبه وتمثله ، فلم يعد تجديده قفزة إلى الفراغ  
أو انقطاعاً عن السياق، وإنما هو التجدد بالاختلاف والتجاوز من غير بتر،  
والاستبصار الذكي بمواقع الخطى في الشعر والحياة، يقول في قصيدته «اعتراف»:

حينتُ في مرآة نفسي  
فلم أجد نفسي!!  
بل لاح لي حشدٌ من الظلال...  
جميلة الشكل  
لكنها - وا أسفاه!! ليست لي!!

\*\*\*\*\*

حدثت في مرآة نفسي

فلم أجد نفسي

بلى...

وجدت هيكلا

تمررت كنوزة على البلى..!!

وا أسفا!! كنوزه تمررت على

البلى!!

فصار للقبر وللتابوت والصنم

في ظل وجداني حرم

\*\*\*\*

حدثت في مرآة نفسي

فدار رأسي!!

\*\*\*\*

يا أنتم! يا أهلي

لكم مرايا في نفوسكم

فحدقوا فيها!!

لكن يصدق لا يهاب السيف أو

يخشى القلم

وخبروني.. ما الذي تقوله

المرايا؟

عن عالم الخفايا..؟؟

\*\*\*\*

يا أنتم! يا أهلي

عودوا إلى أنفسكم

وحدقوا فيها..

لعل من بين ظلالها.. ظلي

فانتم يا اهلي  
وا اسفًا.. مثلي!!

في شعر العدوانى، يمتلئ فضاء القصيدة بشواغل الاغتراب والرحيل والحرية.  
الاغتراب الذي انتجه الفضاء مع الواقع الذي يمنح صاحبه مسافة في الزمان والمكان،  
ويعلن عن رغبة في الكشف وفتح الأبواب أمام كل موجة جديدة والسبح في العوالم،  
والحرية التي يجسدها تحطيم الأسوار ورفض حياة العبودية والتمرد على الحدود  
والسدود وشرائع الظلام - إن فضاء قصيدته يزبحم بالرغبة العارمة في ممارسة  
الحياة ، في مغامرات ما لها نهاية، يحس فيها نشوة الخطر وتريش له فيها أجنحة  
عاصفة، تضرب في الأجواء كالقنبر وتجعل للحياة عنده الف غاية وغاية:

رحلت عنكم  
لكي امارسَ الحياةَ  
في مغامراتٍ مالهـا نهاية..!!  
احس فيها نشوةَ الخطر  
تريشُ لي اجنحة عاصفة  
تضرب في الاجواء.. كالقنبر  
تنشرُ لي بكل دبرٍ راية  
تُظِلّني فيها مواكبُ الظفر  
تُشعلُ نفسي ثورةً هائرةً  
كانها قاعُ سنقرٍ!!  
تجعلُ للحياة عندي الفَ غايةً وغاية  
ما خطرت على بشرٍ!!  
رحلتُ عنكمو .... لكي تكون كل لحظة من  
عُمْري..ولادةً جديدة  
اجل.. يا سائتي اجل..!!  
رحلت عنكم.. ولم ازل ....  
ارحل

من أتون قصيدته «من أغاني الرحيل» يتخلق عنوان ديوانه «أجنحة العاصفة»  
وكما تجرف العاصفة في هبوبها كل شيء فإنها تحمل في ثناياها بذور الحياة والنماء  
الجديدة التي تنثرها من مكان إلى مكان، والمشهد الشعري عند العدوانى له فعل  
العاصفة ، اقتلاعاً وبذراً، تقليباً للتربة وتعرية للركام وتخليقاً للزهور والثمار. وهو  
ايضا فعل الشعر الحقيقي بالاختلاف والتجاوز والسعي نحو الاجمل. الشاعر  
الحقيقي لايعرف السكون، ولا يستقيم للمألوف والمعتاد، ولا يرضى بما دون المطلق.  
هذه الحتمية الشعرية تشغل دائما مسافة ما بين الممكن، والمستحيل، والواقع والمثال  
وتشغل دائما جذوة الحرية الكامنة ، حرية الإنسان والمبدع، وقصيدة العدوانى تجسيد  
حي وحضور طاغ لإبداع الحرية، إبداع الشجاعة والجرأة والمغامرة ، وتأكيد لحسه  
الإنساني المفعم ووعيه العميق الشامل.

العدوانى بهذا المعنى - كما نعرفه نحن قراءه وعارفي قدره - عاصفة على  
الشعر الكويتي المعاصر. كنست وأزلحت، وغيّرت وأنبتت، وأفسحت الطريق لموجات  
شعرية متتابعة، تنداح وتتسع بقدر الرجة التي أحدثتها قصيدة العدوانى والتي تعدت  
دوائرها حدود الواقع الكويتي والخليجي ، نفاذاً إلى ساحة الشعر العربي المعاصر  
وتلاحما مع غيرها من الدوائر المغايرة والمتعائلة.

ولطالما أصغيت إلى الشاعر الراحل محمود حسن إسماعيل الذي أتبع له  
مجاررة العدوانى والمعرفة الوثيقة به إبان سنوات إقامته في الكويت - خبيراً في إدارة  
بحوث المناهج في وزارة التربية - في النصف الثاني من السبعينيات وهو يستصفي  
من بين الشعراء الجائلين له على مستوى الوطن العربي شعر العدوانى باعتباره  
الصيغة الشعرية التي تحقق - من وجهة نظره - فعل الأصالة المعاصرة والإجابة  
الحية على دعوى الزاحمين في سوق الشعر من المتمسكين بالنهج العمودي أو الهاتفين  
لقصيدة الشعر الحر أو التفعيلة.

وادركت أن محمود حسن إسماعيل مسكون بالهاجس نفسه الذي شغل العدوانى  
كثيراً خاصة طوال الستينيات وما بعدها، بعد أن بدا المشهد الشعري وقد تسبّكت

قصيدة الشعر الجديد. ولكن جنوة الإبداع وروح التجديد عند الشعاعين - محمود حسن إسماعيل وأحمد العدوانى - سرعان ما ألقت بهما فى الخضم، ولم تكن قصائدهما المحققة لهذا النموذج الجديد مجرد شكل أو صيغة ، بقدر ما كانت روحا شعرية عارمة ، تتلبس نفساً جديداً وتبحث عن فضاء شعري جديد.

وبينما كان محمود حسن إسماعيل يهتف فى قصيدته «الوهج والديان» - وهي من قصائد ديوانه «صلاة ورفض»:

تفعيلتان..

ثلاث تفعيلات

وسبع تفعيلات

وأحرف تعانق الألحان بالأحضان والراحات

تدلق النور على حفاائر الأموات

شلال موسيقى

بلا قواعد مرسومة الرنات

معصومة الإيقاع مون حاسب

مزيف الحيلقات

يعدها من قبل أن تجيء

بالأسباب والأوتاد والشرطرات

تشق باب الروح،

لا تستأنن الإصغاء والإنصات

ثم يقول فى ختامها:

جلّ عزيف الناي أن يقوده إنسان

وجل روح الفن عن تناسخ الإبدان

فالشعر شيء فوق ما يصطرع الجيلان

روح ترج الروح كالإعصار فى البستان

بزفها وحرقها ونورها الموسق النشوان  
وخرمها المعصورة الرحيق من تهاليل الأزمان

وصولا إلى الكشف الكامل عن حقيقة موقفه الشعري ورؤيته لهاجس التجديد  
وجدة الإبداع:

لكل جيل كاسه، لا تفرضوا الدينان  
ملّ الغدامي حولكم عبادة الاكفان  
فحدبوا أرواحكم لا تظلموا الميزان  
فالشعر لحن من يد الرحمان  
سبحانه، سبحان  
ملهى النسور عن خطا الديدان

بينما كان محمود حسن إسماعيل مهموما بهذا القدر - في عام 1970 وهو عام  
كتابته قصيدته هذه - مؤكداً أن التجديد الحقيقي تجديد أرواح لا أوزان، كان أحمد  
العدواني أكثر جسارة وجراًة في التعامل مع معطيات الواقع الشعري الجديد وقذفها  
بكل طاقته الشعرية في خضم التحول الشعري، وجاءت قصائده «اعترافات عبد»،  
و«مدينة الأموات» و«خطاب إلى سيدنا نوح» و«الناسك وشكوى الشيطان» و«من أغاني  
الرحيل» وغيرها، بمثابة التجلّيات للكاشفة عن تحولاته الشعرية، وحرّيته في الحركة  
بين الصيغتين. لقد انشغل بالفعل الشعري نفسه، ولم يتوقف أمام مناقشة الموقف أو  
الظاهرة، وخاصة غمار التحول الشعري باعتباره سياقاً طبيعياً لحركة الحياة والإبداع  
. لقد كان العدواني مشغولاً - كشأنه دائماً - بالانتظار:

تمور في كيانني شهواتٌ..  
حماسة لدوجة فيفانة الشنجُر  
ساحرة النمر  
وقرّع مروّع يرعد كالبركان  
يعصف بالحياة والبشر..  
.. وهكذا اجلس فوق قلّة مضطرب الأهواء

انتظرُ السماء  
لعلّها تكشف عن نفسي غمة عمياء  
فيشرق الطريقُ بالضياء  
فهل تحققُ السماء لي الرجاء  
وهل يطولُ بي... انتظاري...؟؟  
أم أقطعُ العمرَ سجينَ داري؟؟

هذا «الشاعر العاصفة» هو الذي فتح الطريق أمام الأصوات الشعرية التي تمتلئ  
بها خريطة الشعر الكويتي الآن ، وهو الذي جسد أمامهم وفي وعيهم صورة الشاعر  
في كل تجلياتها وحالاتها الإبداعية: صورة الثائر والمتمرد والزاهد والمتصوف والبشير  
والنذير، صورة صاحب الرسالة وحامل المشعل ورمز التنوير ، صورة من يحاول -  
بالكلمة وبالفعل الإبداعي وبالعوي الإنساني - تحطيم الأغلال والقيود وهدم الحواجز  
والأسوار من منطلق أن الفعل الشعري تجسيد للحرية وشجاعة الإبداع.

\*\*\*\*\*



**التعقيبات والمناقشات**



## رئيسة الجلسة الدكتور دلال الزين،

شكرا للأستاذ الشاعر فاروق شوشة ولا اعتقد أن هناك مجالا لطرح مزيد من التساؤلات، ولكن هناك بعض الشهادات من اساتذة افاضل أرادوا الإدلاء بها فالشهادة الاولى للأستاذ الكبير د. احمد ابو زيد، حيث طلب ان يشارك بشهادته، والأخرى للأستاذ فارس الحامد أيضاً طلب الإدلاء بشهادة أخرى، فليفضل د. احمد.

الدكتور احمد ابو زيد،

شكرا للسيدة، رئيسة الجلسة، وأرجو أن أعود بكم الى ثلاثين سنة مضت في عام ١٩٦٦ حينما ذهبت مع الرعيل الأول من الاساتذة العرب لإنشاء جامعة الكويت وكنا نلتقي من حين لحين عند الأستاذ المرحوم أبو هاني، وكانت أحايثنا تدور حول الشعراء والأدباء والفنانين في الكويت، وكان يتردد اسم احمد مشاري العدواني وشاعريته وأدبه الجم وورقته وتواضعه، والغريب أنني لم أحاول أن أتصل بأحمد مشاري العدواني على الإطلاق، ربما لأنني بشخصيتي أنطوي على نفسي في كثير من الأحيان، ولكن في بداية عام ١٩٦٩ جاني أحد تلاميذي ممن يعملون في وزارة الاعلام وقال لي ان احمد مشاري العدواني يهديك تحياته، ويتمنى لقاءك ويطلب اليك أن تحدد أنت الزمان والمكان، وكان ذلك بالنسبة لي مفتاح شخصية العدواني الرقيق المتواضع الذي يطلب اليّ أنا أن أحدد الزمان والمكان وحددت المكان أن يكون في مكتب العدواني، وحددت الزمان في يوم لا تكون لدي فيه محاضرات.. في اليوم الموعد نظرت فإذا بي أجد سيارة العدواني في انتظاري وهذه لفظة أخرى لم أكن أتوقعها، وثلث هذه عادة احمد مشاري العدواني حيثما زرته حتى بعد أن عملنا معاً، وحينما كنت أزوره في بيته، فكان يرسل لي سيارته ولا يجشمني أنا مشقة القيادة.. تلك اللفظة الجميلة لا تصدر إلا من إنسان رقيق إلى أبعد حدود الرقة.

في لقائنا الأول درسنا كل الأوضاع أو معظم الأوضاع في العالم العربي وبخاصة الأوضاع الثقافية، وأحسست أننا نحلم سوياً لأنه كان يسألني ماذا نريد؟

وكيف نرتقي بالثقافة العربية؟ وكيف نرتقي بالإنسان العربي؟ واقترحنا بعض الاقتراحات، وكان من هذه المقترحات أن ينشئ مجلة تناقش خاصة المثقفين وفي الوقت ذاته تخاطب أيضاً المثقف الذي يريد أن يرتبط بالعالم الخارجي دون أن ينسى التراث العربي الأصيل، وخرجت من اللقاء على أساس أنها مجرد أحلام بين اثنين التقيا معاً والتقت افكارهما معاً، ولكن بعد أيام قليلة اتصل بي هو نفسه في منزلي، وطلب إليّ اللقاء والتقيت معه، فإذا به يبشرني بأن ما دار حوله الحديث سوف يتحقق وطلب إليّ أن أضع خطة للمجلة التي صارت (عالم الفكر) ووضعت الخطة، وذهبت إليه لكي تناقشها، فإذا به يأخذني من يدي ويصعد بي إلى الوزير المثقف الشيخ جابر العلي الذي كان في ذلك الحين وزيراً للإعلام، وعرضت عليه الفكرة وكيف أننا نحاول أن نرتقي بالفكر إلى أعلى مستوياته، وإذا بالشيخ جابر العلي يسألني ومن يقرأ المجلة هذه يا دكتور قلت له: اعتقد أن العالم العربي بخير وحتى إذا لم نجد من يشتريها، فلنكن هذه مجلة تُستهدي فتُهدى، ويبدو أن هذه الكلمة أعجبت الشيخ جابر العلي فسأل العدواني: كم تريد؟ فقال خمسة آلاف دينار فقط، فقال له: صار... وصارت المجلة.

الأعداد التي صدرت تحت رئاسة تحرير العدواني، بل والأعداد التي صدرت طيلة السنوات السبع عشرة التي ظلت فيها مستشاراً للتحرير كانت تناقش تفصيلاً معه وكان في كثير من الأحيان يقترح الموضوعات، الموضوعات هي نفسها تشير إلى نوعية عقلية العدواني، كيف يفكر.. كيف ينظر إلى العالم.. كيف ينظر إلى الثقافة، واسمحوا لي فقط أن أذكر عناوين الأعداد الثمانية الأولى التي كونت السنتين الأوليين من حياة المجلة.

العدد الأول كان عن (عصر الأزمات) هذا يعطينا الأبعاد التي كانت تقود وتوجه ذهن العدواني أعقبها (عالمنا المتغير)، (الإتسان والكون)، (حقوق الإنسان) (الفكر واللغة)، (الفلسفة والعلم)، (مشكلات الحضارة)، (الإنسان والآلة). تحت هذه العناوين الثمانية التي ألفت المجلدين الأولين للسنتين الأوليين كان فيها موضوعات مثل (أزمة

العلوم الإنسانية)، (الإيمان في عصر العلم)، (مشكلات التعصب والتحامل)، (التنظيم السياسي في المجتمع) (التكنولوجيا)، (أمراض الفكر في القرن العشرين) وهكذا.. كلها موضوعات تخاطب الإنسان، إنسان القرن العشرين الذي يريد ان يرتبط بالعالم وتنقل العالم إليه.

كانت الفكرة أن نستكتب نحن الكتاب الذين نتوسم فيهم الجدية والسمو في التفكير، نون أن نغمط الكتاب الآخرين الذين يتبرعون ويتطوعون بمقالاتهم، وكان يرسلني لكي أجوب العالم العربي لكي اتعرف على الكتاب وأجلس معهم وناقش المحور الذي تدور حوله المجلة، وبذلك أعتقد أن مجلة (عالم الفكر) كانت بداية لظهور مجلات أخرى في العالم العربي لا أقول تحذو حذوها، وإنما أقول حاولت أن تضع قواعد وأسس الثقافة العالمية العالية، بل إن مشروع العدوانى الذي أشار إليه في حديثه (فاروق شوشة)، كان يلم بأشياء كثيرة ويحاول أن ينفذ هذا المشروع في سلاسل مختلفة من الكتابات ومن الأعمال والإصدارات.

منذ السنوات الأولى وقبل أن ينتقل إلى المجلس الوطنى للثقافة كانت تراوده فكرة مجلة (الثقافة العالمية) كانت تراوده فكرة (عالم المعرفة) بل وكانت تراوده أيضاً فكرة إصدار مجلة باسم (عالم الغد) تنظر إلى المستقبل، وتناقش الموضوعات المستقبلية، ووضعنا بالفعل خطة هذه المجلة ووضعنا أيضاً عناوين الأعداد الأولى، واتصلنا أيضاً بعدد من الكتاب في العالم العربي نستكتبهم حول هذه الموضوعات ثم تغيرت الأحوال ووقفت المجلة.

إنما هذه المجلة التي ترتبط ولا تزال ترتبط باسم العدوانى سوف تظل - كما أرجو - تحمل نبراس العلم وتحمل الثقافة العالمية إلى الإنسان العربي، ولكن وراء هذا كله ذكرى العدوانى، هنيئاً لنا .. هنيئاً لي أولاً بأن عرفت العدوانى وعملت معه، وهنيئاً لنا جميعاً الذين عرفوا العدوانى واتصلوا به، ولكن فوق هذا كله وهنيئاً للعدوانى في حياته الحالية بالتفاف هذه القلوب كلها، وهذه المحبة حوله في الندوة التي تحمل اسمه، وشكراً لكم.

الدكتورة دلال الزين، الأستاذ فارس الحامد ، تفضل.

الأستاذ هارس الحامد،

ليس عندي سوى ملاحظة حول السيرة الذاتية للمرحوم ا. أحمد العدواني قيل في السيرة الذاتية أنه درس في المباركية في الكويت، إنما أنا أتذكر أنني كنت زميلاً له في المدرسة الاحمدية في الكويت بالثلاثينات، وزرته في مكتبه في المجلس الوطني للثقافة والفنون، وذكرته، تذكرني فعلاً وبالتالي فقد درس في المدرسة الاحمدية بالكويت هذا ما أريت أن أقوله، وشكراً.

الدكتورة دلال الزين،

شكراً .. تفضل د. أحمد شراك.

الدكتور أحمد شراك،

إذا سمحتم أولاً هناك في رأيي مصطلح ملتبس وهو الشهادة، والشهادة كما تعلمون مقرونة بالموت وبالتالي، والشهادة أحياناً تتداخل مع الصورة على مستوى الخطاب المرئي، والصورة تحيل إلى الجمود وإلى الموت، وفي الشهادة هناك مستويان اثنان، هناك شهادة نتحدث فيها عن حياة المشهود له وعن مراقفه وعن علاقاته الإنسانية وعن تجربته في الحياة، واعتقد شخصياً أن هذه الشهادة ليست شهادة أدبية ولا تدخل في صميم الأدب، لماذا؟ لأن العلاقات الإنسانية دائماً ملتبسة ولا يمكن أن نتحدث بالمطلق عن فضائل مطلق، ولا أن نتحدث بالمطلق عن رذائل مطلق، هذه نقطة أولى. النقطة الثانية ما أثار انتباهي في البرنامج هو (شهادة لناقد) و (شهادة لشاعر) واعتقد أن هناك نوعاً من القصد، كان ممكن أن تأتي اللجنة المنظمة بناقدين أو شاعرين ولكن قالت شهادة لناقد وشهادة لشاعر، ومضمّن الخطاب أن شهادة الناقد قد تكون نقدية بطبيعة الحال ليست بحثاً ولا نقداً بإحالات ويمراجع ويتوثق وهذا هو مضمون الشهادة.

وشهادة الشاعر المفروض أن تكون شعرية أو قريبة من الشعر، كنت انتظر من الشاعر فاروق شوشة أن يلي بشهادة شعرية أو قريبة من الشعر، نظرا لأن خطاب الشاعر للشاعر له الزاماته وله خصوصياته، كما كنت انتظر من د. جابر عصفور، وهو غني عن التعريف، أن تكون شهادته النقدية في لعبة الشاعر، في تقنية الشاعر، وإن كان قد صرح بأنه سيحاول رؤيا الشاعر وإن كنت - والح على هذا - حتى لا يصبح خطابنا النقدي هو خطاب عن مواقف وعن آراء وعن تصورات للعالم وللحياة ولذا لا أخفيكم إن كان د. جابر عصفور والناقد جابر عصفور قد كسّر مرة أخرى أفق انتظاري، وشكرا.

**الدكتورة دلال الزين،**

الشاهد الأخير الأستاذ محمود فهمي حجازي، اعتقد نختم فيه جلستنا ونترك دقيقة لكل من السادة الضيوف، للتعقيب وشكرا.

**الأستاذ محمود فهمي حجازي،**

هناك تعقيب قصير على جهود الراحل أحمد مشاري العدوان، وهو عمله المتميز في التخطيط الثقافي وفي التنفيذ على العمل الثقافي في الكويت على الأقل في الفترة بين عام ٧٠ و٧٤ عندما كنت اعمل معه في بعض الأحوال.

فكرة (عالم الفكر) التي أفاض فيها الأستاذ الدكتور أحمد أبو زيد، كان لها دور كبير في هذه الفترة في قيام بورية متخصصة تؤصل العلوم الانسانية وتعنى بقضايا الواقع وأفاق المستقبل. نمط جديد في اصدار بورتيات متميزة مهد لما بعد ذلك.

دور العدوان كان واضحا في دعم العمل الجاد في تحقيق التراث العربي عندما كان في وزارة الاعلام. دعمه وتخطيطه كان متميزاً (للمسرح العالمي) هذه السلسلة التي تجاوزت المسرح الانجليزي الى المسرح الفرنسي والالمانى والاسباني الى باقي انواع المسرح في بيئاته المختلفة، لقاءات العدوان مع المثقفين في الكويت من رجال الجامعة والاعلام، انت شيئا فشيئا الى تكوين فكرة واضحة بقيام (المجلس الوطني

للثقافة) هذا المجلس الذي تم التفكير فيه وأصدر هذه المجموعة من السلاسل والمطبوعات التي أصلت لمجموعة من القيم الأساسية في حياتنا، وهنا نجد عند العدوانى فكراً متوازناً يحترم التراث ويحترم الانطلاق إلى الآفاق المعاصرة، ويحاول أن تكون الكويت مصدراً للثقافة العربية، نُقرأ مطبوعات الكويت في كل مكان. هذا هو دور العدوانى الذي ينبغي أن نُؤرخ له الى جانب الابداع الشعري، فهذا دور كبير نرجو ان نتاح وثائقه وأن نُطبع وأن يكتب عن هذا الدور لأنه دور عريق متميز يؤصل القيم الثقافية، شكراً لكم.

الدكتورة دلال الزين؛

شكراً لكم ايها السادة الحضور، وشكراً لمنظم الندوة الأستاذ عبدالعزيز السريّ على جهده الواضح وعلى سماحته لنا بإعطائنا الوقت الذي تجاوز الوقت المحدد لنا وقبل النهاية لابد من الاشارة الى برنامج صباح الغد، بإذن الله.

المحور الثانى للجلسة الصباحية الثالثة (رؤية النقد والتغيير والتجريب فى شعر منطقة الخليج والجزيرة العربية) رئيس الجلسة الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم.

البحث الأول: دراسة فى شعر خالد الفرج وعبدالله الخليلى ومحمد محمود الزبيري وعبدالرحمن المعاودة، الباحث د. محمد حسن عبدالله ، البحث الثانى: دراسة فى شعر ابراهيم العريض ومحمد حسن عواد. الباحث د. عبدالله المعقل. شكراً وتصبحون على خير.

\*\*\*



---

## الجلسة الثالثة

---

رئيس الجلسة الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم،

بسم الله الرحمن الرحيم،

أيها الإخوة والأخوات، أحبيكم أجمل تحية في اليوم الثاني من الندوة الفكرية المصاحبة لدورة (أحمد مشاري العدوان) وفي هذه الجلسة سيكون أمامنا أن نناقش تجربة ستة من شعراء الخليج والجزيرة العربية. سيقوم الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله ومن خلال ورقته التي - كما اعتقد - انكم قرأتموها في كتاب الأبحاث بمعالجة تجربة أربعة من الشعراء وهم محمد الزبيري وعبدالله بن علي الخليفي، وعبد الرحمن المعاينة، وخالد الفرج.

أما الأخ الدكتور عبدالله المعقل فسيعالج شاعرين من شعراء الخليج والجزيرة العربية، وهما الشاعر الكبير إبراهيم العريض، والشاعر الكبير محمد حسن عواد.

هذه التجارب الشعرية وفي سياق دراسة كل من الناقدين الباحثين تملك الكثير من القسمات المشتركة، وهذه ربما ليست مصادفة ولكن جاء ذلك ضمن المعالجة التي تكفلت بها ورقة الندوة الأساسية. نحن إذن ومع هذه التجارب الست نعود إلى ما قبل أحمد مشاري العدوان، أو ربما نعيش المرحلة الأولى من مراحل تجربة أحمد مشاري العدوان، فقد عاصر أو عايش العدوان هذه الأسماء وربما التقى مع بعضها وكانت له علاقة قوية مع شاعر كإبراهيم العريض في ما اعتقد، وهو أيضا على وعي كبير بتجربة هؤلاء الشعراء سواء على الصعيد الشعري أو على الصعيد الفكري والاصلاحي، ولذلك فنحن حين نقف مع هذه التجارب الست فلا نغترب كثيرا عن التجربة التي كنا نناقشها بالأمس.

الدكتور محمد حسن تناول أربعة شعراء وكتب بحثاً مطولاً في هذا السياق وما عرض في كتاب الأبحاث ليس إلا النصف إن لم يكن أقل من الجهد الذي قدمه لهذه الندوة. لن أستيق وأعرض شيئاً من هذه الورقة، سأعطيه الفرصة الكاملة والموازنة لفرص زملائه بالأمس لكي يعرض لهذه الورقة، فليفضل د. محمد.

## البحث الخامس

### دراسة في شعر خالد الفرج، وعبدالله الخليلي،

ومحمد محمود الزبييري، وعبد الرحمن المهاودة\*

د. محمد حسن عبدالله

مقدمات

(1)

حين تجمع دراسة أدبية بين أربعة من الشعراء، فالأقرب إلى صحة الحس أن يتجه الذهن إلى اكتشاف المساحات المشتركة، ومجاور التلاقي في الرؤية أو فن الصياغة، وليس يبعد أن يلح الفكر تقارب الزمان، وطبيعة المكان بين هؤلاء الشعراء، فلا يلبث أن يجد نفسه يعنى بأثر المكان (الجغرافي/الاجتماعي) في أشعارهم، وموقعهم في سياق تاريخ الشعر العربي الحديث وتطوره. على أن العقل البشري مفلطور على أنه حين يفكر في أوجه الاشتراك أو التشابه والتلاقي، فإنه - في ذات اللحظة - يحصي - دون تعدد أو دون وعي - أوجه الانفراد، أو التمايز. وفي كل هذه المسالك فإن مسعا واحد وغايته ثابتة: هي محاولة اكتشاف شاعرية هؤلاء الشعراء، بما يجعلنا أكثر وعياً بفنهم، ومعرفة بمكانتهم في تاريخنا الأدبي. أما إذا كانت الكتابة عنهم تحمل شعار الندوة: «الشعر والتنوير» فإن هذا الإجمال لو صف أهداف نشاطهم الشعري لا يغير شيئاً مما سبقت الإشارة إليه، شريطة أن نتوسّع في معنى «التنوير» بما يدل عليه اللفظ، فلا تقتصر على ما حمل هذا الشعر من أفكار، وما دعا إليه من مبادئ، لأن «التنوير» يعني الوضوح، ويعني الكشف عن الجدد، ويعني التجويد والإتقان، ويعني سلامة التصوّر، وهذا مما لا يتوقف فيه عند الأفكار أو المبادئ أو

\* اختار الناقد عنواناً آخر لبحثه هو: «من تسيج الخليج: دراسة فنية في أربعة من شعرائه».

الأهداف، إذ يشمل كل نشاط إنساني فكري أو سلوكي أو عملي، فإذا ربط «التنوير» إلى «الشعر» بالوارث العاطفة استدعى هذا الربط أن تتوقف عند كافة خصائص النشاط الشعري ومكونات القصيدة، لكل واحد من هؤلاء الشعراء.

(2)

أما هؤلاء الأربعة الشعراء فهم،

1- خالد الفرج (خالد بن محمد الفرج): ولد عام 1898

2 - محمد محمود الزبيري: ولد عام 1910

3 - عبد الرحمن بن قاسم المعاودة: ولد عام 1911

4 - عبدالله بن علي الخليلي: ولد عام 1922<sup>(1)</sup>

إن الوشائج التي تربط بين أربعتهم يقوم فيها الزمان والمكان وطبيعة النظام الاجتماعي والثقافة السائدة بأهم ما يفري بالاهتمام بها، فقد ولدوا في أوائل القرن العشرين (مع استثناء محدود) وشهد الثلث الثاني من هذا القرن العشرين أوج نشاطهم الشعري، وهم جميعا ينتسبون إلى الجزيرة العربية، ويعيشون - تلك الفترة على الأقل - في مجتمعات ذات طبيعة قبلية وثقافة سلفية تقليدية، وكان لهذين الأمرين أثر واضح في توجيه شعرهم انصياعا أو تمردا، ويصرف النظر - مؤقتا - عن أوجه الاتفاق والافتراق ودوافع كل منهم، وهذا هو محور اهتمامنا، فإن هؤلاء الشعراء الأربعة لهم مكانة فائقة بين أدباء أقطارهم، وعلى المستوى الخليجي عامة، وقد أدى هذا التقدير الخاص - أحيانا - إلى مبالغة تصل حد الجموح في إصدار الأحكام، وإسباغ الأدوار<sup>(2)</sup>. ونستطيع أن نجد مؤشرا لهذه النزعة في إطلاق الألقاب: فخالد الفرج شاعر الخليج، والزبيري شاعر الوطنية، وشاعر الثورة، والمعاودة شاعر الشباب، وشاعر البحرين، والخليلي أمير البيان بقطر عمان، ولا نستطيع أن نلوم الذين أطلقوا هذه الألقاب، فإنهم مسبقون بأمير الشعراء وشاعر النيل، وشاعر القطرين، بل إن أحمد رامى ظل يلقب بشاعر الشباب إلى أن رحل وقد تجاوز السبعين، ومثله الأخطل الصغير الذي لم يكتف بهذا وإنما دعي باسم ديوانه الأول: شاعر الهوى والشباب،

فلعلها طبيعة فترة من الزمن، ولعل لها بعض الفائدة: أنها تنبهنا إلى مكانة الشاعر في مرحلته، بصرف النظر عن دقة التصوّر، أو اختلاف الحكم في زمن آخر.

(3)

إن إبداع هؤلاء الشعراء هو المصدر الأول لهذه الدراسة بالضرورة، وهذا المبدأ المنهجي يتطلب استحضار «كل» ما كتبوا، ولكن هذا الحصر الشامل لم يتيسر في كل الأحوال، فخالد سعود الزيد الذي نشر ديوان خالده الفرج بجزيه (الكويت 1989) يشير إلى ملحمة «أحسن القصص» التي صدرت قبل خمسين عاماً من التاريخ المذكور أنفاً، وأعاد دولة قطر طباعتها، ويذكر أيضاً أنه استثنى من النشر هزليات الفرج ومداعباته وإخوانياته (انظر ص 18) زاعماً أن الفرج كان يرفض نشرها لو أنه كان حياً!! ولم تأذن لنا الظروف أن نقرأ هذه الملحمة، فضلاً عن المداعبات والهزليات التي لا نشك في أنها تضيف إلى فن الشعر عند خالد الفرج، لأننا نعتقد، وكما سنرى، أن موهبته الحقيقية ماثلة في هذه المداعبات والهزليات التي قلّ الزيد من شأنها، مهماً قيمتها التصويرية، بصرف النظر عن مجافاتها لبعض الاعتبارات.

ولا يختلف الأمر بالنسبة للزبيدي، بل لعله أشد اضطراباً، فباستثناء كتاباته أو كتيّباته السياسية التي لا تدخل مباشرة في نطاق ما نهتم به، نعرف أنه صدر له: «مأساة واق الواق» 1960، وديوان «صلاة في الجحيم» 1961، وديوان «ثورة الشعر» 1963، وهنا نذكر أمرين: أننا لم نتمكن من الاطلاع على ديوان «صلاة في الجحيم» مع بذل المحاولات، فلم يصلنا منه إلا ما حملته صفحات مراجع وسيطة عن الشاعر، وهي غالباً قطع صغيرة، وليست قصائد. الأمر الثاني، وهو لا يقل أهمية عن اقتقاد ديوان كامل، أن الشاعر الزبيدي كان يتدخل بإعادة صياغة قصائده، أو بعض قصائده، بالحذف والإضافة والتعديل، لتناسب ظروفًا متغيرة، كما فقدت ذاكرته أبياتا من قصائده لم يسجلها في حينها. لقد أشار إلى بعض هذا، وأشار باحثون آخرون في شعره إلى بعض آخر<sup>(3)</sup>. أما المعاودة فقد أغفل عامداً - في ما كتب عن فنه بمعجم الباطن - ديوانين صدرا له بعد ارتحاله عن البحرين إلى قطر، وهما: «هجرة البلايل»

و «القطريات»، ولعل - أخريات حياته - لم يعد راضيا عن لقب «شاعر القصر» الذي اكتسبه في قطر، بعد لقب «شاعر الشعب» الذي نشأ عليه في البحرين<sup>(4)</sup>. ومهما تكن دوافع الشاعر في «تجهيل» هذين الديوانين، فإن لهما دلالات متوقعة، فعلى افتراض أن مديح حكام قطر هو الغرض السائد، فإن ديوانيه الأخيرين يضمنان مدائح في حكام البحرين، والمقابلة في هذا المجال يمكن أن تعطي مؤشرا دقيقا على مقدرة الشاعر على التصرف في المعاني، مع وحدة الأرومة، وتقارب الديار، واختلاف الجفوة والتقريب، ولكننا لم نتح لنا قراءة «دوحة البلابل» و «القطريات»، فضلا عن هذا فإن المعاودة كتب عددا من «التمثيليات» التي دأب على إعدادها ليقوم تلاميذ مدرسته بتأديتها، وهي تمثيلات شعرية، وربما لو شئنا الدقة لقلنا إنها «نظمية» في مستوى تلاميذ المرحلة الثانوية - في أحسن الأحوال - وجمهور بسيط الثقافة ليس له بالفن المسرحي عهد، ولكن السبق الزمني - مهما كان المستوى الفني متواضعا - لا يفقد أهميته بالتقادم، أو تجاوز المستوى؛ لأنه لولا أن السابق نبّه ومهّد، ما استطاع اللاحق أن يدرك ويجيد، وهذه طبيعة التجربة الإنسانية<sup>(5)</sup>. وبهذا الجهد المبكر يأخذ الشاعر المعاودة مكانه رائدا من رواد المسرح البحريني، وهو المسرح السابق في الخليج<sup>(6)</sup>، وليس من شك في أن قراءة هذه المسرحيات للمفقودة - مهما تكن قدرة التشكيل الفني - كان باستطاعتها أن تضيف إلى تصورنا لفن المعاودة في صنع القصيدة، وقد اتخذ إبراهيم عبدالله غلوم الاتجاه العكسي إذ تلمس عناصر درامية في بعض قصائد المناسبات الدينية والقومية.

ويشير «معجم البابطين» إلى أربعة كتب تشمل نتاج عبدالله الخليلي الشعري: من نافذة الحياة (1973) وهي العبقريّة (1978) على ركاب الجمهور (1988) بين الحقيقة والخيال (1991) وقد وصف هذا الكتاب الأخير بأنه «مجموعة قصصية شعرية» وهذا الوصف يصدق أيضا على كتاب آخر سابق عليه، وهو: «على ركاب الجمهور» أما «وحى العبقريّة» فهو الذي يجمع القصائد الغنائية، وهو ديوان ضخم (530 صفحة) متعدد الأغراض، أو المجالات، كما أثر الشاعر أن يصف أقسام ديوانه. على أننا لم نطلع على كتابه الأول، كما لم نقرأ قصيدته التي أشار إليها المعجم وهي بعنوان: «بين

الفقه والأدب، وهي أسئلة وأجوبة في الفقه نظمها شعراء، ومع أهمية الاحاطة بكافة ما أبدع الشاعر بقصد امتلاك تصور شامل لجهده، فأغلب الظن أننا لن نفقد الكثير بغياب هذه المنظومة، لأن لها أشباها كثيرة في ديوانه.

وهكذا ننتهي إلى سهولة حصر ما كتب الشعراء الأربعة وما نشروا، وصعوبة الإمساك به في صيغته الأولى، وصيغه المعللة، بل ربما يصعب الحصول على «أي صيغة» كما سبقت الإشارة، ولا نستطيع أن نلقي كل الذنب على ما بين الأقطار العربية من حواجز التسويق والرقابة، أو سيطرة روح «الأقليمية» الزاحفة التي تجعل كلا بما لديهم فرحين، لأننا نلمح «التخلف الحضاري» وراء كل قصور، أو تقصير.

(4)

حين انتصف القرن العشرون كان الشعراء الأربعة: الفرج والزبيري والمعاودة والخليلي في أوج قدراتهم الإبداعية إذ كان أكبرهم عمرا بلغ الخمسين، وكان أصغرهم تجاوز الخامسة والعشرين، وهي المساحة الزمنية الأكثر خصوبة في حياة الشاعر عادة. وهنا نرى من الضروري استحضار طبيعة هذه الفترة ذاتها - منتصف القرن العشرين - وهي فترة حاشدة بتفاعلات وطموحات وآمال وشهدت تغيرات مؤثرة يمكن أن نرصدها الآن بموضوعية (وقد ابتعدنا عنها نسبيا) لنرى كم أن كل ما نعيش الآن، - وربما مستقبلا إلى مدى ليس بالقصير - هو مستند أو مدين لأعمال وأحلام ومخاوف تلك الفترة المعينة.

وبالطبع فإننا لا نتوقف عند الجانب السياسي أو القومي أو الاجتماعي وحده، وإنما نضيف إلى كل أولئك «الشعر» الذي هو موضوعنا الأساسي، وباستطاعته - وحده - أن يكون مثل كرة البلّور السحرية، ترى فيها - حين تملك كلمة السر - كل ما تريد من أسرار. كان «البارودي» قد مهد الأرض لإعلاء البناء، ووضع «شوقي» قواعد هذا البناء المأمول، الذي تداولته أيدي «مدرسة الديوان» حيناً و«جماعة أبولو» و«المهجر» حيناً آخر، إلى أن تجمعت كل الاجتهادات والخبرات أمام جيل جديد تمثله نازك الملائكة، والسياب، وصلاح عبد الصبور، ويمثله في النقد محمد مندور، ورشاد

رشدي، ومارون عبود، وغيرهم.. إننا سنضع في اعتبارنا - لا محالة - الحياة القهرية، بل المقهورة التي كان يعيشها هؤلاء الشعراء في أقطارهم. يقول الزبيري: إن قراءة طه حسين أو العقاد أو حتى الرافعي والمنفلوطي كانت تعتبر عملاً يعرض صاحبه لنقمة الحكام، وقد خرج، أو أخرج شعراء ثلاثة من بين هؤلاء الأربعة عن أوطانهم بضغط الفقر أو قهر السياسة، ولكنهم - مع هذا - كانوا يتنسمون روائح التجديد، ويتطلعون إلى المستقبل، ويحاولون تقديم النموذج الجيد لما يتمنون أن تكون عليه أوطانهم واقعاً، وشعراً، في الزمن الآتي.

إن الدراسات القليلة التي اهتمت بأشعارهم تركّز مصطلح «المدرسة البيانية» أو «الكلاسيكية الجديدة» وصفاً لهذه الأشعار، فأول دراسة علمية عن شعر خالد الفرّج تسجّل على الجانب الموضوعي لهذا الشعر «أنه يدور حول موضوعات تقليدية، ينبعث أكثرها من تلك المناسبات العامة التي كان يشارك فيها الشاعر، ومعنى ذلك أن هذه المناسبات لم تترك لخالد الفرّج فرصة الحديث عن نفسه...» أما على المستوى الصياغي فتسجّل على هذا الشعر اقتقاره إلى التصوير، وقد يؤدي هذا الافتقار إلى شدة وضوح المعنى، وعدم استجابة الأسلوب لأكثر من تفسير<sup>(7)</sup>.

وهذا الوصف يقارب بين الشعر وهذه النزعة البيانية، ولا يحول هذا التصور العام دون وجود ملامح رومانسية لدى الشاعر، كما في قصيدة: «الشاعر.. قصة مبتورة»<sup>(8)</sup>. أما عبدالعزيز المقالح فإنه يضع شعر محمد محمود الزبيري صراحة وتحديداً في إطار «الكلاسيكية الجديدة» التي يصفها بأنها تجمع بين الإبداع والتقليد، وكما لم يكن الاستثناء مفسداً للقاعدة بقدر ما هو مؤكّد لها، فها هنا - أيضاً - سنجد المقالح ينبهنا إلى «قصيتين رومانسيّتين المنزع، كانتا - وما تزالان - تمثلان طليعة الشعر الرومانسي في اليمن» وهما قصيدة «البلبل»، وقصيدة «حنين الطائر»<sup>(9)</sup>.

وهنا من واجبنا أن نوضح أن رومانسية هذين الشاعرين - الفرّج والزبيري - تتجاوز هذه القصائد المشار إليها، ويمكن أن نتلمسها في الشعر الوطني والقومي، وفي شعر الشكوى والاغتراب، ومن هذا الباب سيدخل بعض من شعر المعاودة، على



أن الدور الذي يؤديه الخليلي - في سياق تجربة الشعر العماني - يقرن عند بعض الباحثين إلى دور «البارودي» بالنسبة إلى الشعر العربي عامة. إن الاهتمام «بالغرض» وتضمن قصائدهم لأبيات ومعانٍ وصور من الشعر التراثي يؤكد هذه الصلة بالصياغة البيانية، لا يختلف كثيراً في هذا من وقف شعره على غرض واحد، مثل الزبيري الذي أخلص أدواته الفنية ووجدانه للسياسة والتحريض، ومن يدور في موضوعات محددة، ومحدودة مثل الفرج والمعاودة، ومن تباعدت مجالات اهتمامه ما بين التصوف، والتاريخ، والإخوانيات، مثل الخليلي. وسنرى في لفتهم ألفاظاً حديثة، وتراكيب مستحدثة، تنافس هذا النزوع إلى التراث والحرص على استمداده، فضلاً عن منهج القصيدة في ذاته، وهو يذكرنا دائماً بالأساس الفني «التاريخي» الذي استندت إليه القصيدة التراثية عبر مئات السنين.

(5)

وبعد... فهذه مقدمات صغيرة، أردنا بها أن نقدم فرشاً عاماً لاكتشاف فن الشعراء الأربعة، مؤثرين أن نتدرج في طرح ما اتفقوا فيه من معاني الشعر وعناصر بنائه، أو اتفق فيه بعضهم... ومن خلال هذا نتعرف على وجه المخالفة عند من اختلف، ثم يكون لنا تعقيب عام كاشف يعيد العناصر إلى الأسس والمنطلقات، ومن ثم نلتقي بالصورة الكلية في غاية المطاف.

١٦ ١٥ ١٤ ١٣ ١٢ ١١ ١٠ ٩ ٨ ٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١

## رياعيات

وتُعنى الرياعيات بالمشارك الفكري والفني بين الشعراء الأربعة، ولكن هذه المشاركة لا تعني بالضرورة الإقرار بوحدة الدافع أو الدوافع، كما أنها لا تؤدي بالضرورة إلى وحدة الأسلوب في التعبير عن هذه الخاصية المشتركة، وبهذا تتوقف المشاركة عند الملمح العام أو الإطار الشامل، الذي تصنعه في الأصل شروط موضوعية نابعة من طبيعة الظاهرة الأدبية المتفاعلة مع السياق التاريخي والوضع الاجتماعي.

### الرياعية الأولى: الوطنية، والقومية، والإسلام

هذه الدوائر الثلاث ننظر إليها على أنها مستويات متداخلة (وليست متناقضة أو متضاربة) في الانتماء، ويتضح ما نريد بالتداخل ما نجد لدى شعراء آخرين معاصرين يستزلون العلاقة إلى مستوى التناقض، فالشاعر الداعية الإسلامي- من هذا الصنف - يبتكر للقومية ويعتبرها عنصرية (يشاركه في هذا بعض دعاة الأمية) ويرفض «الوطنية» ويعتبرها وثنية!! «وقد يحدث مثل هذا الانفلاق من الشاعر الوطني» الذي يضيق شعوره حتى يتحول إلى «الإقليمية»، أو يتسع للقومية، ويجادل في أن «الإسلام» من أسسها التاريخية. إن شعراء الأربعة الذين عايشوا فترة النهوض الوطني، وعاصروا الحلم القومي، ونشأوا أصلاً في بيئات «محافضة»، ولم يتخلوا عن انتماهم الثقافي والروحي للعربية، وللإسلام، استطاعوا، بدرجات متفاوتة، أن يوفقوا بين الدوائر الثلاث التي تتدرج اتساعاً من الوطنية إلى القومية، فالإسلام، ولعل هذا أن يدل على طبيعة تكوينهم الثقافي والنفسي، فهم يميلون إلى «الاعتدال» والتوافق، ويرفضون الحدة والمبالغة، وهذه ليست صفات نفسية أو شخصية وحسب، ولكنها صفات فنية أيضاً، وهنا لابد أن نشير إلى ملاحظة «خارجية» وهي أن زمانهم كان رقيقاً بهم، فلم يضعهم في نقطة الاختبار الصعب، والاختيار الأكثر صعوبة. ولعل من النادر جداً هذا الموقف الذي وجد خالد الفرج نفسه فيه حين أراد أن يمدح الدولة السعودية، وأن يهجو - من ثم - خصومها الذين حاربوها في مرحلة ماضية، محاولين تقويضها، فيقول في

القسم الأول من «تاريخ آل سعود» وهو عن تاريخهم في نجد، تحت عنوان: «موقف المصريين والترك»:

ففي مصر قام الأرثوذكس بدولة  
ومن نجد قامت دولة تتأهب  
وقد اقلقت أبناء جنكيز فكرة  
تحايل أن يحيا نزار ويعرب  
فتصبح نجد دولة عربية  
سيفدو لها نحو الخلافة مارب

وهكذا أمام دوافع الصراع المذهبي السياسي تحول محمد علي وأولاده إلى مجرد «أرثوذكس» وتحول خليفة المسلمين ظل الله على الأرض، كما كان يدعى، إلى ابن جنكيز خان، عدو الإسلام ومدمر الحضارة الإسلامية، وفي حومة الصراع «يجمل» الشاعر حركة التمرد على دولة الخلافة، فيكسيها المعنى القومي، إذ يجعلها ثورة لإحياء العربية (نزار ويعرب) ضد تسلط الترك<sup>(10)</sup>. على أن الشاعر - في هذه المطولة التاريخية التعليمية، وبعد أن يصور المعارك، ويعتذر عن الهزيمة أمام جيش إبراهيم باشا، يأسى لمصير «الدرعية»، وما تدل عليه محاربة المسلم للمسلم:

لقد لاقى الدرعية الهدم والفناء  
ولكنها قامت بما كان يوجب  
قامت لدين الله لهدماً مهتماً  
وعازاً بتاريخ الخديوي يكتب  
نوا عجباً هم مسلمون وقد أتوا  
بما ليس يأتي الكافر المتعصب

لقد غلط الشاعر في إطلاق لقب «الخديوي» على رأس الأسرة العلوية أو ابنه إبراهيم في مصر، فهذا اللقب ابتدع للخديوي اسماعيل الذي حكم بعد تاريخ تلك الأحداث بنحو نصف قرن، ولكنه لم يلزمهم بالعرق، واعتبرهم مسلمين، وإن كانوا قد فعلوا - في رأيه - ما لم يفعله الكافر المتعصب!!

على أن الزبيري في هذا الاطار الموسع له تجربته الخاصة، فكثرما يتجلى المعنى الوطني عند شعراء النصف الأول من القرن العشرين عامة يكون في منابذة الاستعمار، والدفاع عن المواقف الوطنية، ثم في تبني القضايا الاجتماعية الاصلاحية والدعوة إلى معاضدتها، وهذا أهم ما نجد في ديوان «الفرج»، وفي شعر المعاودة أيضا، وبدرجة أقل في شعر الخليلي المشغول بقضايا التاريخ والمذهب والأخلاق. أما الزبيري فإن شعره الوطني مجتهد في جملة لحشد الشعب اليمني واستنهاضه للخروج من صيغة العصور الوسطى في فكره، وسياسته، ونظمه، وها هنا تفصيل لا تساعد النصوص المتاحة على إبانة وجه الصواب فيه، على أنه لا يضيف إلى المعرفة بأفكار الشاعر عن ضرورة التغيير، والبحث عن سبيل للتقدم، حتى وإن اختلفت الطريقة، فقد قال الزبيري في بواكير تجربته عددا من القصائد في مدح الإمام يحيى بن حميد الدين، ومدح وليّ عهده (الإمام أحمد فيما بعد) وقد اشار في مقدمة ديوانه «ثورة الشعر» إلى شيء من هذا، وسجل آياتا من تلك المدائح، بل سجل بعض ما استرحم به الإمام وهو في سجنه، وشرح دوافعه وحدود الممكن الذي كان عليه أن يتعامل معه مضطرا، وقد أدانته البرنوني، ودافع عنه المقالح والشامي، وإذا لم تكن تلك الصورة التفصيلية الصحيحة لتلك المرحلة، فإن الذي نتيقنه من خلال «معاني» القصائد أن الشاعر كان يجتاز مرحلة حلم التغيير، وحلم النهضة الشاملة، بصرف النظر عن «مناطحة» أو ضامع راسخة بفعل الزمن، على أنه وقد عجز عن أن يحقق بقصائده أي هدف مما تمنى، فقد استقر في وعيه ما أطلق عليه: «اليقين الثوري»، أي ضرورة التغيير بدءاً من الأعلى، وفرض الاصلاح<sup>(12)</sup>. أما المستوى القومي في شعره فإنه ضارب إلى عمق الايدلوجية القومية، لأنه صادر عن شاعر سياسي محترف أولا، ولأنه ينظر إلى الخلاص القومي على أنه أحد المداخل، إن لم يكن المدخل الأساسي، وربما الوحيد، إلى الخلاص الوطني<sup>(13)</sup>. وهذا المستوى من الانتماء الحزبي (بصرف النظر عن الحزب في ذاته) وهذا التوجه الشديد للتدخل ما بين القضية الوطنية والموقف القومي ليس له نظير لدى شاعر آخر ممن نعني بهم، ولعل هذين الأمرين معا لم يتوافرا لشاعر آخر من بين الشعراء العرب المعاصرين.

أما الخطوط المتلاقية عند الشعراء الثلاثة فإنها تتجسد قومياً في قصائد عن فلسطين وإحياء مناسبات جهادها، وهذا أشد وضوحاً وإلحاحاً عند خالد الفرّج الذي كتب قصائد عن وعد بلفور، ومذابح قبية، ونحالين، وفي «ديوان المعادة» وضعت قصائد الشاعر عن فلسطين في باب الاجتماعيات، ولهذا وجه، لأن هذه القصائد كانت تلقى في احتفالات شعبية، بل إن إحدى قصائد المعاونة عن فلسطين طبعت في صفحة مستقلة وبيعت للجمهور، وتمّ التبرع بحصيلة البيع للمجاهدين في فلسطين<sup>(14)</sup>. وها هنا فرق بين الشعارين، فإنه مع اهتمام الفرّج بقضية فلسطين نجد أن الدعوة إلى وحدة الجزيرة العربية (وليس وحدة الأمة العربية) هي الفكرة المسيطرة على قصائده، وهذا انعكاس متوقع لعلاقته (وظيفةً وشعراً) بالأسود، الذين نظم في جهادهم أهم قصائده. قد يأخذ هذا شكل تقرير الواقع، كما في قصيدة «الوحدة» التي رفعت إلى الملك عبدالعزيز حين زار الأحساء<sup>(15)</sup>، ومع هذا فإن «يقينه العربي» ظل مرتبطاً بالجزيرة، وفي أحسن الأحوال فإن الفرّج ينتقل بحلمه التاريخي القومي إلى الماضي حين كانت القيادة في يد عرب الجزيرة ليتجنب مصادمة الفكر القومي ومفاهيمه السائدة إبان تلك القصائد. ولعل قصيدته المشار إليها أنفاً بعنوان «الوحدة» في تسلسلها أصدق صيغة تنبئ عن قلق الرؤية، فالرسول بطل قومي، من أهم ما صنعه أنه وحد الجزيرة، وفتح الطريق لوحدة أكبر:

وجاء النبي عليه السلام

لام يؤلف من شملها ما انتفن

فرج بها الشام والرافدين

عتيق، وشن السرايا عمر

وما وقف الفتح لولا الشقاق

بصفين والمعركات الأخر<sup>(16)</sup>

ويتأكد هذا القلق في قصيدة «الغرب والشرق» إذ يختمها بما يعتبر «توصية» أو «خلاصة تجربة»، فيقول:

والغرب لا يسمع صوتنا لنا

إن لم يك المنفع في نبـرتة

لا يدفع الغريب سوى بأسسه  
 أو قوة تسمو إلى قوته  
 أو، لا، فإن لم نجتمع عاجلا  
 ونحصر العنصر في وحدته  
 ستأكل الهرة أولادها  
 ويحصل القط على حصته  
 فحسبنا الإسلام من جامع  
 ونحن من يعرب في دوحته  
 لا تسال الآخر عن مذهب  
 في دينه، وأسأله عن أمته  
 يحمي كيان القوم إجماعهم  
 أو، فأرسلهم إلى رحمتهم

لقد بدأ بالدعوة إلى القوة، التي يمكن أن تعادل بالدعوة إلى العلم، والأخذ  
 بأساليب الحضارة الحديثة، ثم يضع البديل وهو الوحدة (العنصر) غير أنه لا يلبث أن  
 يعول على الجامعة الإسلامية، حتى وإن جعل العرب في ذروتها!! ومهما يكن من أمر  
 فإن فكرة «الجامعة الإسلامية» كانت لاتزال قائمة في النفوس، منذ الكواكبي (وفي  
 قصيدة أم القرى التي قالها تحية للنسوي استهلها بالإشارة إلى الكواكبي واجتماعه  
 الرمزي بأمر القرى) ولعل الشاعر لم يكن يجد تعارضا بين الوحدة الإسلامية، والوحدة  
 العربية وإن لم يريد هذا المصطلح، بل كان ساخرا دائما من الجامعة العربية، غير أن  
 تلمس روافد الموقف القومي لا تقتصر على القضايا السياسية، ولقد احتفى الفرج  
 بزعماء الأمة، مثل الثعالبي، وأمين الرافعي، وغيرهما.

لقد تحرك شعر «المعاودة على ذات المحاور، فحيى الكشاف الكويتي، والكشاف  
 المصري، ورثى الملك غازي، ولكنه أكثر إلحاحا في ندائه للعروبة، وترديده للوحدة العربية  
 الكبرى، وهنا لنا ملاحظة، فإن قصائده للقومية عن فلسطين خاصة تنتهي بالترجى إلى نداء  
 أهل وطنه (البحرين) وكان هذا تفاعلا مع احتفالية القصيدة وإلقائها في مناسبة بين

جمهور، ولكنه ساعد على تعميق الشعور القومي وليس تعريقه بالختم الوطني، إذ اعتبرت الوطنية (النهضة) بمثابة مساهمة قومية ترتبط بمناسبة القصيدة. وينفس الأسلوب، وربما لتحقيق ذات الغاية تنتهي قصائده الدينية بالتوجه إلى «بني يعرب»، ويكون ترجيحه للمشاعر إلى العربية، فيختم قصيدته في ذكرى المولد النبوي بقوله للعرب:

اقبلوا عثارا للعروية وارفعوا

عن الوطن المحبوب ضيم عداة<sup>(17)</sup>

وفي قصيدته الأخرى عن فلسطين، وقبل أن يهمس في الختام إلى أبناء البحرين خاصة بما يرجو لهم، ومنهم، يكون قد وقى دينه القومي إذ يتساءل:

واين بناء المجد من آل يعرب

ثم يقول:

كاني بأعلام العروية حولها

من الصيد أعلام كماء ضراغم

وفي قصيدته «الوحدة العربية الكبرى»، وللعنوان دلالة، يخاطب تسعين مليوناً، ويختتمها بقوله:

شعب العروية إن توحد شمله

وتقاسم السراء والضراء

اضحى وحيد الشرق في عليائه

وأعاد عصرا لامعاً وضاء

وفي أثناء القصيدة يتأكد مفهوم القومية، كما يتأكد وضوح الشرط القومي:

فتسرى بلاد العرب كلاً شاملاً

من فاس حتى القدس فالنزواء

إما تباعدت الديار وكثرت

أيدي الجهالة والضلال صفاء

## فلسافتنا العربى أفضل جامع يصل العربى ويوجد الأرجاء<sup>(18)</sup>

اما عبدالله الخليلي فله في هذه المرتكزات الثلاثة (الوطنية والقومية والإسلامية) موقفه الخاص الذي لا يتشابه مع شاعر من الثلاثة، فالوطنية العمانية عنده ذات بعد تاريخي، ديني، ولهذا امتزجت بالمحور الثالث (الإسلامي) ولم تمر عبر الشعور القومي، إنه يفاخر بعمان، ويتميزها المذهبي، وينفق منظومات مطولات في هذا الغرض. وهذا واضح في تقسيم ديوانه «وحي العبقريّة» إلى مجالات، فبعد المجال الأول: السلوك أو التصوّف، والمجال الثاني: المدح النبوي، والمجال الثالث: في الحكمة.. نصل إلى المجال الرابع: الوطنيات، وعماده مطولة بعنوان: عمان في أحسن السلوك<sup>(19)</sup>، وهي همزية ذات طابع منحي وعظي تاريخي، ويتضح هذا في ندائه:

يا لقومي، وكل اتباع خير الله  
خلق قومي أين التقى والإباء  
أنا أدعوكم إلى الله في أحد  
سن قول، من كل قول براء  
فاجيبوا يا قومنا داعي الله  
هـ إذا كان فيكم إصفا

ومن هذا المنظور يتباهى وطنياً:

يا عمان اسلكي سبيلك ما استطعت  
ت فللدين بعد فيك بقاء

وفي قصيدة «إلى رجال الاستقامة»<sup>(20)</sup> التي تبدأ بمدح الإمام مدحا يخرج إلى الاستحالة اللافتة، يعيد الوطنية إلى الدين، ولا يخرج المجال الخامس: ملحمة تاريخية، عن هذا المحتوى، إذ دعائمه مطولة تاريخية بعنوان «عمان في سجل الدهر»، وهو في الحقيقة سجل أئمة عمان، وتاريخ مذهبها الإباضي في جروبه، وإن قدم لفرضه بإشارات تتصل بالجاهلية، وبعض الفتوحات الإسلامية.



وفي هذا السياق يصل إلى مدى المفارقة بالمذهب والانغلاق عليه حتى يقول:

نحن أبناء الشجرة الصاعدة

نحن أبناء السراة الصاعدة

ومن ثم يصل إلى أن يغمز الرشيد وينتقصه:

.....

جيش هارون إمام المترفين

فبحرناهم وكانوا طعممة

واسرنا قائد المستكبرين!!

فهذا الخليلي نغم منفرد في المنظور الإسلامي، وستكون لنا وقفة مع ما أطلق عليه شعر «التصوف» لأننا نعتقد أنه لم يكن متصوفا وإن كان ملما ببعض المعارف الصوفية. على أن القومية عنده، كما وضع لها عنوانا في المجال السابع، تتجاوز ما وضع تحت هذا العنوان الذي أشار إليه الفهرس ورفع من الديوان لسبب ما<sup>(21)</sup>، فما كتب تحت عنوان «الإخوانيات» هو من صميم الشعر القومي، فهؤلاء الإخوان في مصر، والشام، والكويت، ولبنان، وتونس، والجزائر، واليمن، وهو لا يقصر حديثه على هذا الصديق والحفل الذي يخاطبه (وهي قصائد القيت في ندوات بتلك المناطق، أو أخذت شكل الرسائل المتبادلة) إنه يعرج على تاريخ تلك البلد، وطبيعته، فيشيد بهذا، ويجعل ذاك، ويتشوق ويباهي بشعور قومي فياض، وهذا نموذج من استطراده السياقي في قصيدة وجه بها إلى صديق له كان في دمشق، فإذا به، بعد أن يعلي من شأن هذا الصديق يتوقف عند «دمشق» في ذاتها لأبني ملابسة - كما يقول القنءاء - فيقول:

تروح وتغدو في دمشق وريفها

هصورا على غيل من الفخر معشيب

فله ما أحلى دمشق طبيعة

وأكرمها قوما على كل يعرب

وأحلى رياض الغوطتين تخطها

يدا بردي في أسطر لم تعرب

كان نسيم الغوطتين سُحيرة  
تدافع أنفاس الحبيب بمرقب  
كان شذاها عرف غيد نواعم  
تهادين في عرس لآحور اشنب  
كان فليهاها في الرياض رواتعاً  
دمى تترامى بين لام ومصجب

ويستتم الشاعر أربعة عشر بيتاً في تجميل العاصمة العربية العريقة، وإظهار تعلقه بها، وهذا الشعور لا يبدو عارضاً من حيث العاطفة الأصلية، العميقة، وإن كان عارضاً بالقياس إلى بناء القصيدة، لكنها طريقة عبدالله الخليلي التي لم يستطع تجاوزها.

#### الريامية الثلاثية، الحبس بالقبيلة

وهذا جانب يتصل بقضية الانتماء التي سبق عرضها في الرباعية الأولى، فالقبيلة: (وليس القبلية) وحدة اجتماعية ليست نقيضاً للوطنية أو للدائرة الأوسع، ولكن دلالتها «وجوداً» تتجاوز المؤشر الاجتماعي إلى الوعي السياسي والمدى الروحي الذي يحدد أفاق الشعاعية. وقد فضلنا التعبير عما نقصده من تقصّي هذا الجانب لدى الشعراء الأربعة بأنه الإحساس أو الشعور بالقبيلة، ككيان، وقوة، عن التعبير بما قد يدل على «روح» القبيلة، والانتماء إليها، لأن المعنى الأول قسمة بين الشعراء الأربعة، والمعنى الثاني، بدرجة ما، عند بعضهم وحسب.

كان خالد الفرّج دوسرياً، وقد تصرف على هذا الأساس وفاخر به، فقد ساقه البحث عن الرزق من الكويت إلى الهند، وأعادته من الهند إلى البحرين، وهناك تعرف على الدواسر بمدينة البديع فلحوه ضيفاً عليهم - كما يقرر خالد سعود الزيد<sup>(22)</sup> - وحين اضطررت الأحوال في البحرين وأكثرت الدواسر على النزوح إلى الدمام، خرج الشاعر إلى الكويت، ورغم ما لقي بها من تكريم وإغراء بالبقاء، فإنه ما لبث أن ذهب إلى الدمام «حيث قبيلته وأبناء عشيرته».

من الطبيعي أن يكون للشاعر قبلته مادام هذا النظام الاجتماعي هو الصيغة المقبولة، ولا يلام على جبهها، والاحتماء بها، وقد ذكرنا هذا لنرى كيف انعكس أسلوب المعاشية على المستوى الشعوري، فإذا بالشاعر - في بعض المواقف يهبط الى مستوى الفخر بالماضي القبلي، متباهيا على سائر القبائل العربية. إنه يختار عنوانا لقصيدة رفعها إلى شيخ البحرين بمناسبة العفو عن «جماعتنا اللواسر» هو: «عن قومي»<sup>(23)</sup>، أما قصيدته عن «الخُبر»<sup>(24)</sup> فإنه ينص في نبياجتها بأنها كانت سكنا لللدواسر، ويصف ماضيها إذ كانت من بلاد عبدالقيس:

دار لعبدالقيس مبدؤها

أرض العـــــراق إلى ربي قطر

ويعود إلى عبدالقيس في قصيدة أخرى بعنوان: «ربيعة في البحرين»<sup>(25)</sup> ويفخر بوائل، وزعيمها كليب ومهلل، ثم عمرو بن كلثوم قاتل عمرو بن هند (في ما زعموا) ولكن كيف يصور ذلك التاريخ القبلي؟:

من وائل والمجد مجد باذخ

مستواصل الأسناد بالأسناد

منهم كليب ذو الحمى ومهلل

ومصدق الأملاك بالأصفا

عمرو الذي قتل ابن هند بينما

كل القبائل أسلست بقياد

قوم هم ملؤوا البلاد دوارعاً

وركائباً محمية بجياد

هم بوخوا مدن الملوك وطوعوا

أبطالها من حاضـر أو باد

إن الشاعر في حماسه للفخر القبلي، والإشادة بأرومته الضيقة، نسي أو تناسى أن القبائل التي أسلست قيادها خاضعة، وأن الملوك المصنفين، وأن الملك المقتول جميعاً هم عرب أيضاً، ومن جمال الإدراك وسلامة الشعور أن يطوي تلك الصفحة التي تعاكس كل ما

بتطلع إليه من وحدة الجزيرة، إن لم يكن وحدة الأمة العربية. لقد أثرت هذه النزعة الضحلة القاصرة حتى على تصويره لما يدعو إليه من وحدة الجزيرة العربية:

عَرَجَ بِنَا نَحْوَ الْخِيَالِ فَإِنَّهُ  
رَحِبُ الْمَجَالِ لِنَيْذَةِ خَطَرَاتِهِ  
هَلْ فِي الْجَزِيرَةِ غَيْرُ شَعْبٍ وَاحِدٍ  
قَدْ مَزَقَتْ بِيَدِ الْعَدَا وَحِدَاتِهِ؟  
مَنْ لِي (بِبَسْمَرَك) يَضُمُ صُفُوفَهُ  
وَعَلَيْهِ تَجْمَعُ نَفْسُهَا اشْتَاتِهِ  
فِيَعِيدُ مِنْ هَذِي الْمَمَالِكِ وَحْدَهُ  
وَالْعِلْمُ تَخْفِقُ فَوْقَهَا رَايَاتِهِ  
شُعْبٌ يَنْوُ قَحْطَانَ رَكْنُ أُسَاسِهِ  
وَيَنْوُ نِزَارَ فِي الْعَلَا شُرُفَاتِهِ

وصحيح أن واقع التجزئة كان قاسياً، وأن مجرد التفكير والدعوة إلى وحدة الجزيرة يمكن اعتباره خيالا شاطئاً وخطرة حائلة لنزعة، ولكن إقامة هذه الوحدة المتخيلة على أساس من قحطان وعينان (أو نزار) هو قصور وعجز حتى في الحلم والخيال، فكان الشاعر لا يعرف أن صراع قحطان ونزار كان أول الوهن، وخاتمة المصائب في الأندلس، وهل كان - في منتصف القرن العشرين - لا يدرك أسس الوحدة السياسية وشرائطها، وأولها الخروج من قمم القبيلة؟!

ويشترك الحس بالقبيلة مع الاتكاء على النموذج التراثي العربي في توجيه صفات المدح، وفي هذا يلتقي الفرغ والثلاثة الآخرون، فالفرغ يمدح عبدالعزيز آل سعود بما كان يمدح به شيخ القبيلة منذ خمسة عشر قرناً، وهذا «الاستهلال» يوضح بما فيه مقنع:

تَمَثَّلْ جَدُّو مِنْ رِيَّامَةِ أَصْلِهِمْ  
بِهِمْ فَخَزَ الْحَيَّانُ بَكَرَ وَتَغَلَّبُ  
أَسَاطِينُ مَجْدٍ مِنْ سَعُودِ بْنِ مَقْرِنٍ  
إِذَا مَاتَ مِنْهُمْ طَيْبٌ جَاءَ أَطِيبٌ (26)

ولم يكن شعر الزبيري في مديح الإمام يحيى وولي عهده أحمد بعيدا عن هذا المركز، رغم طرافة التخيل وحدائث اللغة والصورة، فلم يكن تقليديا ناطما مثل الفرج، لكنه ينظر إلى «الإمام» نظرتة إلى خليفة الله في أرضه، وهي ذات النظرة التي حملها شعراء المديح في العصرين الأموي والعباسي للخلفاء.

إن القدر المحدود جدا الذي أنشأ الزبيري بأن يسجله في ديوانه بعد تغير موقفه من «الإمامة» يكفي ليدل على تمكن هذه النظرة التقديسية. يخاطب الإمام أحمد حين كان وليا للعهد:

تبسونا فتهم فيك عيوننا  
ونكفاء في أفاقها لا ترمق  
وكانما صورت من ابصارنا  
فتكاد تخطف بالجفون وتسرق

ثم يقول:

خذ بالقلوب ففي يديك زمامها  
والقلب يقـرـن بالولاء ويوثق  
وانشر ضياعك في سبيل حياتنا  
فمسيرنا في غير نورك مولق  
طر حيث شئت بنا فلنا معشر  
سنطير إرك في العـلا ونحلق  
كن كيف شئت لنا، فإن مصيرنا  
بيديك والدينيا إليك تحلق<sup>(27)</sup>

أما عبدالله البردوني فإنه يتعقب الزبيري في مدائحه القديمة بدعوى فنية وموضوعية، ويعقد فصلا عن فن المديح، يستشهد فيه بمدحه في الإمام يحيى تكشف عن إعجاب عظيم بالرجل، وتقدير لدوره في صد موجة التمدن التي يتبناها الغرب:

نور النبوة من جـبـيـنـك يلمع  
والملك فيك إلى الرسالة ينزع

صبيت عنا الغرب إذ هو شاخص  
متحضر، حتى يراك فيرجع  
والدين أسمى فطرة وعقيدة  
مما يرى المتمسك المتصنع  
إن التمسك ضلّة فبئسانة  
وإخالها عما قريب تقشع  
يكفيك أن الشعب حولك قائم  
يرنو إليك، ويرتجيك ونخضع  
دانت لعشرتك أمّة يمنية  
يسمو بها عاد ويفخر تبّع

ويقول البردوني في وصف هذه القطعة من الوجهة الفنية: «والقصيدة إلى ختامها من هذا النسق الرفيع الرنان، وأهم علامة جودة القصيدة هو استمرار الحرارة من المطلع إلى الختام، إلا أن المديح فيها ماضوي النهج جديد الصور والتصور، إذ حفلت القصيدة بصفات المدوح وقيامه بالأمر على أتم وجه، فهو يسهر على أمن الشعب وهو نائم، ويقاثل أعداء البلاد والشعب في راحة هدوئه»<sup>(28)</sup> وإذ يوازن البردوني بين هذا النهج من المديح، وفن شوقي وحافظ إبراهيم في مدح سعد زغلول فإنه يقارب موقفنا من القضية التي نثيرها في حدود هذا الغرض الفني، فنحن لا ندين المدح في ذاته ولا نرفضه في مجموعه، ولكن ندين روح التقديس والمبالغة وتلبيس المواقف، ندين المدح بروح شيخ القبيلة الذي يملك من أمرها كل شيء، ولا معقب لحكمه، فالزعيم الوطني، أو رجل النهضة، أو الملك المأمول لصنع التقدم ينبغي أن يمدح بغير ما قرأنا لدى الفرج أو الزبيري. لقد اعتذر الزبيري عن مدائحه، ليس بالتراجع التام عنها وحسب، واتخاذ مسلك مخالف لكل ما كان يعتقد، وإنما أيضاً بالكشف عن الدوافع النفسية والعملية التي سوغت تلك المدائح في حينها (انظر: ثورة الشعر ص ٢٢-٢٧) وفي هذا يختلف عن الفرج الذي لم يتوقف عن التهكم من الجامعة العربية ورجالها، كما سنرى.

ولا يختلف الحسّ بالقبيلة وصفات المدح القبلي عند المعاودة عنه عند الفرج، وفي هذا التشابه ما يؤكد قوة النظام الاجتماعي السائد، وأهمية التطلع إلى النموذج التراثي في

القصيد المانحة، ففي صدر ديوانه «لسان الحال» يضع صورة لحاكم قطر، ويمدحه بأنه «المفدئ من سلالة دارم وسيدها» - مع أنه، وهو أمير البلاد - سيد دارم وغير دارم أيضا. وفي منحه لآل سعود يذكر «وائل» الجد الأعلى الذي يجمع آل سعود إلى خليفة، أما صفات المدح ففي صدرها الحياء والتعفف<sup>(29)</sup>. ويمثل هذا يمدح حاكم البحرين:

رايت اروع يُستسقى الغمام به  
ميسارك كله حُسن وإحسانُ

وهذا الحاكم من صفوة من بني عدنان، الذين هم:  
اكفهم للندي والسيف قد خلقت  
وفوق هاماتهم للملك تيجان<sup>(30)</sup>

إن عدم التفكير في الصيغة الملثمة لمديح ملك أو حاكم في منتصف القرن العشرين، قد أدّى إلى نتائج سلبية، من أهمها رفض هذه اللدائح جملة لما فيها من افتعال وقصور، أما المعاودة فقد ساقته تقليديته إلى الخطأ والاضطراب، فهذا مطلع قصيدة قالها في حفل بمناسبة الإسرائ، وكانت أحداث فلسطين ملتهبة، فرأى أن يكون نهج القصيدة قومياً يحيي جيوش العرب المقاتلة في فلسطين:

هلل الشرق للفجول الأكابر  
وحنى الغرب رأسه وهو صاغر  
حين لبى الجهاد كل أبي  
من ظفار إلى بلاد الجزائر  
وتنسأت نزار في كل حي  
تننخي من قبيلها والعشائر<sup>(31)</sup>

فتأمل كيف بدأ بالشرق، ثم كيف انتهى إلى «نزار» وهي لا موقع لها في القضية الحاضرة، ولا يذكرها غير شاعر يعيش في غير زمنه. ويتأكد هذا التسلسل من قيم القبيلة حتى في تحيته لقيام دولة الباكستان، فإنه بعد أن يحيي مسلمي الهند

وشجاعتهم في انتزاع حقهم يعرض إلى شيء من تمجيد مؤسس الدولة الجديدة فتكون السقطة الخاذلة:

والملك يبنيه شهم مثل قائلكم  
وجناح، لا رتب تغريه أو صُـرَّرَ<sup>(32)</sup>

وما هكذا يمدح بطل قومي أسس دولة عظيمة، فقد وصفه بأنه مؤسس ملك، وأنه قائد، ثم اجتذبه طبعه «القبلي» فمدح الرجل بأنه لا تخدعه رتبة، ولا تؤثر عليه عطية!!  
وقديما استهجن النقد العربي قول البحثري يمدح للمعتز بالله:

لا العمدل يردعه ولا الـ  
تـعـنـيف عن كـرم يصـدّه

فقال ابن رشيقي: من ذا يعنف الخليفة على الكرم أو يصدّه؟ هذا بالهجاء أولى منه بالمدح. وكذلك عاب ابن رشيقي على الأحرص قوله للملك:

واراك تفعل ما تقول، وبعضهم  
مَنَقِيّ الحديث يقول ما لا يفعل

فقال: إن الملوك لا تمدح بما يلزمها فعله كما تمدح العامة<sup>(33)</sup>.

ويصرف النظر عن ارتباط هذه الأحكام النقدية بتصوير خاص لأهل السلطان، فإنها تعين على ما فراه من أن المديح إن لم يكن في موقع الاستهجان بذاته كغرض شعري فإنه حين يوجه إلى الملك /الرمز ينبغي أن يحاذر في إسباغ الصفات وتصوير الآلاء، فإذا كان الشاعر من دعاة الاستنارة، من مجندي التقدم، لا يكف عن الدعوة إلى الأخذ بالعلم والاهتمام بالمجتمع، وكان شعراؤنا الأربعة من هذا القبيل، فإنه من الواجب أن يتعامل مع القصيدة الماسحة بكثير من الحذر، وأن يمدح - إذا رأى في هذا ضرورة ما - وهو يستحضر في ضميره كل ما يجنده ويدعو إليه من مبادئ، استبعادا لشبهة الملق، وحرصا على تكافؤ الأهداف في شعره، وتكامل شخصيته.



وإننا لنتساءل ماذا يعرف هؤلاء الشعراء عن مجد عاد وتبع الذي أشار إليه الزبيري، وكذلك أشار المعاودة إلى عاد أيضا، بل إنه ليدعو الأمة كلها إلى بعث مجد عاد:

فسعيا امتي للمجد سعيا  
عسى بالعلم والآداب نحيا  
وللهدف العظيم نصيب رميا  
عسى أن ندرك الشاؤ القصيا  
ونبعث بالتكاتف مجد عاد<sup>(34)</sup>

فما هذا المجد؟ وكيف نتصور المستقبل في ضوءه؟ وفي قصيدة للفرج - أشرنا إلى بعض منها - يحفزنا الشاعر - عبر المثال البحريني - إلى الاعتزاز بمجد عاد، ويضيف إليه ثمود أيضا!! وإن اعترف بأن الزمان أخنى على هؤلاء جميعا<sup>(35)</sup> وإذا لم يكن الخليلي قد خصص مجالا من مجالات ديوانه الأحد عشر لفن المديح، فإن كثيرا من شعره التاريخي يقرم على المديح بل الإسراف فيه، لأنه يمدح أئمة المذهب الذين يسبغ عليهم صفات تجاوز ماؤوف ما يوصف به الزعيم أو السلطان، ولم يغب حس القبيلة حتى في ما يمكن تصنيفه - بالنظر إلى الغرض العام - في الشعر القومي، ففي قصيدته بعنوان: «الدوحة اليمينية» فإنه يمدح صديقه - الموجهة إليه القصيدة - بانتسابه القبلي:

من الأزد أسد الروع في فرع محمد  
شراة لشار من خروصي ليشجب<sup>(36)</sup>

وفي قصيدته في إحياء ذكرى ابن زيدون، وقد عقد الحفل بتونس، ينادي صاحب الذكرى: «أخا قريش» ويعد أن يحيي العروبة لا يجد تناقضا في تمجيد وطنه من منظور قبلي، فيصيح الوطن والقبيلة مترادفين:

هذي عمان لتاج الشرق مفرقة  
وللعروبة عرش والغنى مينا  
عرش تربع عيص الأزد هامته  
يجلو التبايح والصيد ليامينا<sup>(37)</sup>

أما أهم مراثيه فإنها تنصّ على انتساب واحد أسامي، وهو أن المراثي من آل كندة، وقد تتكرر هذه الصيغة في المراثية الواحدة مرات (38).

قد تبدو هذه الإشارات عند الخليلي وغيره أمورا مألوفة مقبولة، بل مطلوبة أحيانا في أعراف البيئة، ولكنها من مستوى الوطنية والقومية تحدّ الرؤية، وتنتقص التصوّر، وتحرك الأهداف، فستان بين مفاخر القبيلة، وطموحات الوطن، ومطالب الانتماء القومي.

#### الرواية الثالثة: من التراث إلى مقاربة العصر

كان شعراؤنا الأربعة في صميم أحداث عصرهم، قراءة السيرة الذاتية لكل منهم تؤكد هذا، كان الفرج رفيقا للدولة السعودية المنطلقة من نجد، يسجّل انتصاراتها ويهجو خصومها، وعاش الزبيري ما بين مجلس الإمام ومطاردته إلى المنافي حتى لقي ربه برصاصة غادرة لقاء نهجه السياسي، وانتقل المعاودة ما بين قطرين من أقطار الخليج، ومدائح للحكام ومشاركاته في للمهرجانات الوطنية مؤشرا على موقعه ودرجة تفاعله مع الأحداث، أما الخليلي الذي ينتسب إلى بيت الإمام أصلا فإن تفاعله مع حركة الأدب في عمان وخارجها نجد دليلا في قصصه الشعري الذي اختار له عنوانا مبينا وهو: «على ركاب الجمهور»، وله قصائد ألقيت في محافل عربية بمصر وتونس والجزائر وغيرها. ليس بين الشعراء الأربعة شاعر معتزل، أو يخاصم عصره، ونستعيد الآن امرين: نوعية الثقافة التي نشئوا عليها، وحركة المجتمع وتطور الشعر في الحقبة التي شهدوها.. وبين هذين الخطين تعارض كبير، فليس بينهم من تلقى تعليما حديثا منظما أو مكتملا، وأطولهم باعا في هذا المضمار هو الزبيري الذي تلقى قسطا من التعليم العالي بكلية دار العلوم، ما نظن أنه وقد كان مشغولا بتجديد أبناء اليمن في القاهرة وراء مبدئه السياسي، قد أتبع له أن يتقن عن أساتذته ما تلقاه. الثقافة الدينية واللغوية التراثية المحدودة هي القدر المتاح، ثم يترك الأمر لمقدرة كل واحد على الاطلاع، واستعارة الثوب الذي يريد أن يظهر به بين المتأبين، ولعل هذا أن يفسر لنا بعض الظواهر اللغوية والفنية التي سنصادفها. أما الزمن الذي شهد أحمد

شوقي ومسرحياته، والعقاد ومبادئ، مدرسة الديوان، والمهجر وتجديداته، ورومانسية جماعة أبولو وطفيان الذاتية، ثم مدرسة الشعر الجديد المطالبة بالتفعيلة، والثورة على البحر الشعري، وتصنيفات الغرض الشعري، واللغة المستجلبة من المعاجم... فإن اصداؤه لابد أن تكون قد بلغت أسماع هؤلاء جميعا، ومن ثم يحق لنا أن نتساءل أين يقع هؤلاء الشعراء - فنيا - بالنسبة لحركة العصر الشعري؟ لقد كتب الفرغ قصيدتين عن أمير الشعراء، إحداهما باسم البحرين تحية له عند مبايعته بإمارة الشعر (1927) والأخرى عند وفاته (1932)<sup>(39)</sup> وإذا كان من العبث أن نطالب شاعرا بالاعتداء بشاعر أو تقليده، مهما كانت درجة الإعجاب أو الهيمنة الفنية، فإنه من العبث أيضا، أو قصور الموهبة أن يتغافل عن كل انجاز فني صنعه زمانه. وقد كان الزبيدي نزيل القاهرة وعاصر محمد الفيتوري فيها، وظهر ديوان «أغاني أفريقية» في تلك الفترة، وكان الفيتوري ثائرا، كما كان الزبيدي ثائرا، ولكن ثورة الفيتوري لم تتوقف عند حد المعتقد السياسي، إنها ثورة فنية أيضا، شملت نظام القصيد، ولهذا أمكن لها أن تتطور (فنيا) وأن تواكب حركة التجديد، في حين ظل شعر الزبيدي على نهجه الأول، بل لعل بداياته خير (فنيا) من نهاياته. وإذا يتطلع المعاودة إلى الشكل المسرحي (ومسرحياته مقبولة وهو نفسه لم يكن يعرف عنها شيئا) فلنسا نظن أن هذا التطلع يتجاوز قدرة قصائده وهي تقليدية، نثرية، لا تحمل رائحة عصرها، ولا تعكس أي درجة من الوعي بمطالب التصوير الفني، رغم محاولات التجميل التي بذلها بعض النقاد في هذا السبيل، أما الخليلي الذي خصص المجال الحادي عشر في ديوانه «وحي العبقريّة» للشعر القصصي، فإنه لم يجاوز نظم حكايات وأخبار من التاريخ ومن طرائف ونوادر العرب، بعبارة أخرى: لم يستطع مغادرة التراث، (وربما لم يف بحقه في هذا النظم) ثم عاد إلى الشعر القصصي في مجموعة أطلق عليها : «على ركاب الجمهور: من الشعر الحديث» والتحديث هنا لم يجاوز اصطناع الحوار في حكايات تراثية أيضا، وسنعود إلى العناية بهذا الجانب، وما يعنيها الآن أن الشاعر الخليلي يقول في مقدمته لهذه المجموعة النظمية القصصية: «فقد أحبيت أن أكون في صف الجماهير، وأن أخذ بأطراف هذا الشعر (يعني القصصي) وكنت قد قرأت مرة «مأساة الحلاج» مسرحية

طويلة، فتناولت قصة «كيف أعمل» وأخذت بها أسلوب الشعر الحديث، وتابعت السير وراءها نزولا عند رغبة الجمهور، ولكنني تقيدت نوعا ما بالتفعيلة والقافية» وجميل من الشاعر أن يكشف عن مصادر التأثير فيه، وتحريكه في اتجاه مختلف، أو يظنه يختلف عن سابق تجربته مع الشعر، وجميل منه أيضا أن يفكر في المتلقي (الجمهور) وأن يجرب موهبته في اتجاه يراه أكثر قبولا من الذوق الأدبي العام، وجميل - أخيرا - ألا يفقد الشاعر ذاته وقناعاته فيكتب حسب المواصفات السائدة، ولو تحت ضغط مقولة «الزبون دائما على حق» فقد استجاب للشكل القصصي، ولكنه تمسك بالوزن (بالبحر أو بالتفعيلة) كما تمسك بالقافية<sup>(40)</sup>.

هكذا تعلن الوشائج عن نفسها بلا موارد، ولكن الثمرات الفنية لم تكن أبدا في مساحة هذا التواصل أو التطلع الذي حملته النيات، ولم تحققه القدرات، فظلت مفاهيم التراث اللغوي والشعري هي الغالبة، على الرغم من أن إطلاق بعض الأحكام العامة لا يأخذ حجم المخاطرة، فقد كان الفرج، رغم لغته التجريدية الخالية من المجاز وأنواع التصوير الفني يملك قدرة واضحة على رسم الصور الكاريكاتورية، وهو يرسم بالكلمات دون لجوء إلى المجاز، ونستطيع أيضا أن نقول إن لغته هي الأقرب إلى اللغة العصرية (الصحافية)، ونستطيع أن نزعّم أن الزبيدي هو أنقى من أخلص أدواته الفنية لدعوته السياسية، وأنه كتب رواية سياسية تعليمية متميزة، ومع هذا فإن عوامل الجذب «التراثي» ظلت تمارس سيطرتها على الملكة الشعرية لدى هؤلاء الأربعة، وإن بدرجة تختلف.

قد تكون نقطة البداية الصالحة لفحص العلاقة بين الآثار التراثية ومحاولة التحديث ماثلة في تعريف الشعراء الأربعة للشعر، إن هذا التعريف - إلى حد كبير - يركز على المفهوم الخاص، ويكشف عن «رسالة الشاعر» كما يعتقدونها كل منهم.

أما الفرج فله قطعة بعنوان «الشعر» وقصة منظومة بعنوان «الشاعر»<sup>(41)</sup>. وفي القطعة يصف شعره ومنهجه بدقة بالغة. يقول:

والشعر - لولا بحور الشعر واسعة -

أبواحه، كل زهر جاء من فنن

وما العروض سوى الأفعال مقفلة  
من القوافي بأقوال على الزمن  
وربّ معنى لطيف غير متزن  
تركته لسخيف اللفظ متزن  
إنني أرى الشعر في المعنى ولست أرى  
في عابدين اللفظ إلا عابدين  
واللفظ مهما بدا في الوزن مؤثلاً  
تأتي المعاني له كالروح في البدن

إنه يهاجم العروض، وجنائه على المعنى، كما يعتبر الشعر معنى، ويتسق هذا ومهاجمته العروض، وحين يعرض للعلاقة اللفظ بالمعنى فإنه لا يجاوز ما قال القدماء: اللفظ جسم روحه المعنى. ولكن شعر الفرج لا يصنّف فنياً من أشعار المعاني كما كان يصنّف شعر أبي تمام أو المتنبّي أو المعري، إن المعنى عنده يعني نظم الأفكار - مهما كانت عامية أو سطحية - دون اهتمام بالتصوير أو العاطفة، ومن هنا كانت منظوماته التي استهلكت نصف شعره في تاريخ نجد وآل سعود، وهو نمط يعيد إلى الأذهان المنظومات العلمية التي استشرت في أزمنة تدهور الثقافة العربية (العصر المملوكي وما بعده). وأي شعر نجده في «تعليقه» على الصدام بين الملك عبدالعزيز وقبائل البادية التي ناصرتة أولاً، ثم عارضته حين تطالع إلى «تمدين» الدولة؟ يقول الفرج:

ومن أكبر البلوى عليه قبائل  
من البدو في تلك الممالك تضرب  
يسيل دم الثارات بين بطونها  
ويدينها في الغزو تسطو وتنهب  
ومن رام إحياء الشعوب فلا أرى  
يتّم له وسط البداة مطلب  
ولا أرى فيهم والجهالة طبعهم  
وعادات سوء عندهم وتعصب<sup>(42)</sup>.. الخ

لقد أدى هذا التصور للشعر، وأنه معنى ، وأن العروض قيد وغلّ، إلى شيوع  
النثرية، واللفة التقديرية، حتى يقول عن اللاجئين، مثلاً:

يا قوم، هل فقد الإنسان قيمته

فصار يا قوم كالمستأسد الضاري

الأقرب، الأعطف، الأصلية .

حتى ولو من صلات الجار للجار<sup>(43)</sup>

ولسنا نعلم شعر خالد الفرج إذا قلنا أن الكثير من شعره ينتمي إلى هذه  
الطريقة المجافية لروح الشعر وفنه قديماً وحديثاً، ومن الطريف أنه في قصة «الشاعر»  
يصور شخصية عصابية مريضة، تتنكر للمشاهد، للواقع، وتعيش بفكرة غريبة، تطلب  
بها تحقيق خيال لا يتحقق، وتلقى حثفاً ثماً لهذا الجفاء للواقع.

أما الزبيدي - وشعره سياسي في جوهره كما أشار هو نفسه - فإنه في مقدمته  
لديوانه «ثورة الشعر» يقول: «وقد يكون الشعر كما أتصور يعني الصدق الذاتي، كما  
يعني الصدق الموضوعي» وهذا الجمع بين الذات والموضوع في درجة الصدق لا تسيفه  
غير عقلية تعونت التوفيق بين المستحيلات. على أن الثقة التي يعلقها على الشعر  
ومقدرته تبلغ حد اليقين «الرومانسي»، وكما تدل مقدمته على هذا، فإنه في قطعة  
بعنوان «إلى وطني» جعلها خاتمة ديوانه المذكور، يكشف عن قناعته بقوة الشعر وقدرته  
على التغيير، ثم صدمته في أن الأمور تكشفت على عكس ما كان يعتقد:

اضلنني وهمٌ شعري كنت أنسجه

سحرًا يحول قلب الصخر الحائنا

وهالني شؤم ما استكشفت من جثث

قد كنت أحسبها من قبل تيجانا

فرحت أشعل بالقيثار مقبرة الـ

عوتي، وأنقض أغلالاً وأكفانا

أصبو إلى امتي حباً وأبعثها

بعثاً، وأبني لها بالشعر بنيانا

اصوغ للعمي منه أعيناً نزع  
 عنهم، وانسججه للمصم أذانا  
 وما جعلت يراعي خالقاً بيدي  
 إلا ليصنع أجيبالاً وأوطانا  
 يخاله الملك السفاح مقصلة  
 في عنقه، ويراه الشعب ميزانا  
 فهالك يا امتي روحاً مدلهة  
 عصرتُها لخطاك الطهر قريانا  
 كاساً من الشعر لو تُسقى الشموس بها  
 ترثحت ومشى التاريخ سكرانا

هل يلتقط الحسّ نغمة «الاعتذار» عن مدائحه للإمام وولي عهده، وتمسكه بما  
 يعتقد من قدرة الشعر؟ إن مقدمته تشرح الشطر الأول من يقينه، وهو أنه ظن أنه  
 بمدائحه لللائمة، والاعلان عن نظرتهم إليهم كما ينظر عامة الشعب، ربما استطلاع التأثير  
 فيهم وتحريكهم في اتجاه الإصلاح، فلما تيقن من عبث المسعى لم يفقد إيمانه بالشعر،  
 ولكن تحول به إلى الشعب.

ويضع المعاودة - في صدر ديوانه لسان الحال - صورة له، تحتها ثلاثة أبيات تقول:  
 ترفعتُ إلا عن فعال زكية  
 تبرهن عن فضلي وتنطق عن مجدي  
 واولفت أشعاري على نصيح امتي  
 ولم اتبدّل في مقال ولا قصد  
 فكان جزائي أن أكون كما أرى  
 أحاول غرس الزهر في الحجر الصلد

إن تفاخر الشعراء بشعرهم مألوف، والشعور بقصور الجزء متوقع، ويخينا  
 فهمه لرسالة الشاعر، وهي نصيح أمته، وحراسة القيم بمجانبة التبدّل.

ويقر المعاودة للشاعر بهامش عن حق الشاعر في اتباع هواه إذ يقول:  
والشعر خير مترجم عن خاطر  
أبدأ إلى أهوائه متقصداً<sup>(44)</sup>

ولكنه يفعل هذا في سياق قصيدة مدح، فكانما يجاري المتنبي في إعلان عاطفة الحب للممدوح، وأن هذا المدح يصدر عن هوى خاص أو صداقة، وليس رغبة في النوال. أما قطعته بعنوان «الشعر»<sup>(45)</sup> فإنها تعيد ما سجله تحت صورته عن رسالة الشاعر في قومه.

ولعل عبدالله الخليلي - من بين الأربعة - الشاعر الوحيد الذي خاض في معنى التجديد الشعري، وبخاصة في القالب الموسيقي. وقد ناقشه استاذان ناقدان: أحمد درويش، وعبد اللطيف عبد الحليم، في ما أثار من مفاهيم، وله في سياق قصيدة وجه بها إلى صديق أبيات عن الشعر تكشف عن فهمه له، ورسالته، وأفاقه:

هو الشعر، لو راض الحقيقة وحدها  
لضاقّت مجاريه على كل معرب  
ولكنه راض المجاز مطاوعاً  
فأوفى على غاياته غير متعب

وهذه الحفاوة بالمجاز تناسب اهتمام الشاعر الخليلي بالصورة البيانية، كما سنرى، وفي هذه القطعة ذاتها يستخلص مبدأ «عروضياً» مهماً، وهو أن بعض الأوزان غير مطرية، ثم يقول في ختام الفقرة:

وما الشعر إلا رقة في مشاعر  
وقد طالما أوحى بشيء مفئد  
وقد طالما أدلى بمعنى مفيد  
فلأفقه في بُرد لفظ مقرب

.....  
وإن من الشعر البليغ لحكمة  
فأكرم بطيب لاح من فم طيب<sup>(46)</sup>



هكذا دارت جملة هذه التعريفات في حدود الموروث العربي منذ الجاهلية، وحتى مشارف عصر شوقي، وقد حققت دواوين هؤلاء الشعراء هذه التعريفات من حيث الالتزام بأغراض الشعر كما حددها القدماء، ومن حيث أسلوب الصياغة وبناء القصيدة، وتحقق هذا - عمليا - في تنظيم محتوى دواوين هؤلاء الشعراء في تبويبه ما بين المدائح، والإخوانيات، والمراثي، والاجتماعيات، ولم يخرج عن هذه القسمة غير ديوان الزبيدي، لأنه في السياسة جملة وتفصيلا، حتى في مراثيه وحنينه، فهو لا يرثي غير شهداء النضال، ولا يحن إلا للوطن ناعيا على الذين يحولون بينه وبين العدل والحرية.

لقد كانت دعوة الاستنارة والتطلع إلى الجديد هدفا مشتركا بين الشعراء الأربعة، وباستثناء قصائد المديح التي ظلت مغلوطة بقيود مدائح التكسب القرائية، فإن استشراف العصر والفرح بمنجزات التقدم والدعوة إلى العلم، وإلى التعليم مما التزم به الجميع في سياقات مختلفة، لا تفترق مناسبة دينية، عن احتفال وطني، عن الحفاوة بضيف كبير<sup>(47)</sup>، وهنا أيضا يستثنى الزبيدي وإن تضمنت دعوته السياسية حرصا على المعاصرة والتقدم.

ومع هذا ظل الأثر التراثي هو الأقوى لأنه يتخلل المضمون، ويتجسد في الشكل بالكامل، فإذا كان تقسيم الشعر إلى أغراض سلوكا تراثيا، فإن بعض هذه الأغراض حديث ينتمي لعصر الشاعر، ولكن نسق القصيدة ظل تراثيا، ولسنا نقصد بالنسق الوزن والقافية، وكلهم يلتزمون الوزن والقافية، وما جرى من تنوع عند الخليلي لم يجاوز طريقة القدماء في المسمط والمزدوج والموشح... وإنما نقصد ما يتجاوز الوزن والقافية إلى استخدام اللغة، والصورة، ومراعاة شرائط القدماء في صناعة القصيدة، وبصفة خاصة: براعة الاستهلال (المطلع) وجودة الختام (المقطع)، فضلا عن التعلق بالمآثر من القول في صيغة تضمين، قد لا يصل إلى مستوى التناص المؤثر، لكنه يدل على نوع من التوجه.

يهتم الفرع اهتماما واضحا بالمطلع، وتكديده للإيقاع يتجاوز ما جئده القدماء من ضرورة «التصريع»، إلى نوع من اللعب باللغة اعتمادا على الاشتقاق أو الإيحاء الصوتي. ولنقرأ هذه المطالع لقصائد:

- 1- أف لهـــــذا الوضع أف  
إن لم تفـــــوا بالقول كـــــفوا
- 2- أنســـــنا يا يونس  
ولانت نـــــعم المونس
- 3- عقت اجتماعك يا جامعة  
فهل أنت مبصرة سامعه
- 4- (بنيتو) بنيت صروح الفخار  
وجلت مجد بني الأصفر
- 5- الحـــــمد لله ربي  
قد اسلم اليـــــوم (قلبي)

فها هنا تنعيم زائد، والتواء بالمعنى للملازمة الصوتية، فمثلا هذا المطلع عن ديكتاتور إيطاليا «بنيتو موسوليني» يشتق من اسمه الفعل «بنيت» أو يعيد اسمه الأعجمي إلى هذا الفعل العربي، ومع هذا تمضي القصيدة في تقريع الديكتاتور والسخرية من صنيعه، ولا تسلم له بأنه بنى صروح الفخار، ولا أنه جدد مجد الرومان!!

وفي حين يهتم الفرع بالمطالع اهتماما بيّنا، يهتم الخليلي بالمقاطع بحيث يحقق الشرط «التراشي» بأن خاتمة القصيدة ينبغي أن تشعر بأنها انتهت، وأن تكون في صياغة مستقلة لأنها آخر ما يبقى في السمع (ولأن الأمية فاشية) فربما كانت تلك الخاتمة كل ما يبقى في ذاكرة المتلقي العادي من القصيدة. سنجد عنده المطالع التقليدي، من مثل:

حســـــام تـــــهم السليـــــما  
وإلام تشـــــتاق الغـــــريـــــما

وإلام تمس شـسي ذاهـلاً  
حيـران تـرتاد الرسـوما  
وتـبـيـت بين تدلـه  
وتولـه ترعى النـجـوما<sup>(48)</sup>

فهو مجرد من نفسه شخصاً آخر، ويمضي مع هذا الشخص يحايثه حديثاً  
نفسياً، ثم يضع هذا الآخر (نفسه) بين الرسوم والأطلال، ويعبر عن قلقه بأنه يرى  
النجوم. وتتعدد صيغ الخطاب في مطالع قصائد الخليلي من مثل:

- 1 - قـفا بي بين اطلال بلينا  
نسائلها عساها ان تبينا
- 2 - اهـلك البرق لما لاح مقتربا  
فبت تسقيه من عينيك منسكبا
- 3 - نبئيه عن شأنه نبئيه  
واصدقيه الحديث لا تكذبه

فهذه جميعاً من طرائق الماثور، حيث يجرد الشاعر من نفسه شخصاً (أو أكثر)  
يتجه إليه بالحديث، أو يوجه الكلام إلى امرأة مفترضة...إلخ. ولكن العناية أشد  
وضوحاً وانتماء للطريقة القديمة، حتى من هذه المطالع، وبصفة خاصة حين توجه  
القصيدة إلى شخص محدد، حاكم، أو صديق مثلاً. فإذا كان من المكلف أن تنتهي  
قصائد الضراعة والمديح النبوي بالصلاة والسلام على الرسول<sup>(49)</sup> وقد التزم الخليلي  
بهذا التقليد، فإن «إخوانياته» - بصفة خاصة - تنتهي بتوجيه خطاب مباشر إلى  
الصديق، بما يمكن أن يعد نصيحة، أو وصية، أو حكمة، وكثيراً ما يتضمن ختام  
القصيدة كلمة «الختام» ذاتها، وقد يكون لها إحياء جنسي في بعض المداعبات  
الاخوانية. وأخف هذه الإحياءات ما يدل عليه قوله في ختام قصيدة:

وإن نلت منها زورة بعد غفوة  
فقدك منا لأرغم لاح مؤنب  
وإن رمت منها قبلة فتسامحت  
فذلك أقصى بغية المتطلب



## لأحييا بها بين أهل الهوى

### أميرًا على صهوة الأبلق

لكنها - وهي أكثر شففا به - ترفض قبلة الجبين، ولم لا وقد خامتها الشمول،  
وداعبها الحب في لطفه، فعادت تروح ولا تنقي، فقالت:

### حبيبي بدأت بعيش الغرا

### م، ففرض الختام ولا تشفق<sup>(51)</sup>

وإذا كان استطرادنا إلى هذه النقطة بهدف تأكيد التأثير بالنمط التراثي في تشكيل ختام القصيدة، فإنه كشف عن أمر آخر، هو محاولة التمرد على مالوف التصور لمعاطفة الحب في ذلك التراث ذاته، مما يعني - أوقد يعني - أن الشاعر الحديث والمعاصر ليس باستطاعته أن يكون «قديمًا» يعيش في غير زمانه مهما التوت موهبته في الاتجاه نحو القدم، وليس باستطاعته أن يكون «حديثًا» بالمعنى الفني طالما ظل متعلق النفس والمعجم والإيقاع بذلك النمط القديم.

إن الاتجاه إلى النمط القديم يأخذ صوراً مختلفة في دلالتها على وجهة التعلق، وبرجته، قد نلتمس في مفردات اللغة المستخدمة، وهنا سيكون التراث «لغويًا» وليس شعريًا، وسنجد صراعاً واضحاً بين مستويين من المفردات يصعب التوفيق بينهما عند الشاعر الواحد، فضلاً عن أن يتجسّد هذا في القصيدة الواحدة. قد نجد في ديوان الفرج مفردة مثل «مستشزر» ص 72 و«ضيزى» ص 83 و«حشاشة من الخوف» ص 55 و«تكلته أمه» ص 58 و«تقاعسوا» ص 67 ويجعل من الملك عبد العزيز «الطغراء» ص 92.

وهذه الكلمة بذاتها استخدمها الخليلي «وحي العبقريّة ص 135» وهذا المستوى اللغوي (المفردات المهجورة) لا يناسب الشاعر السياسي الملتحم بالجمهور، ولهذا سنجد المفردات المسرفة في حديثها هي الأوضح لدى الزبيري، بل إنها تتجاوز الوضوح إلى الابتذال ومصادمة الشعرية، كأن يذكر «البسطين» (ثورة الشعر ص 93)

«والأكسجين» ثورة الشعر، ص96. بل إن صور الحياة الحديثة تفرض وجودها على خيال الشاعر، وبخاصة حين يريد أن يتهمك ويردع الناس عن اسباغ القدسية على المظهر الزائف:

وهبوه ارواحكم وانفخوه  
نفخ طفل بالونه يوم عيسى  
قدّموا من رؤوسكم قطع النصف  
يبيّر إن شلّ رأسه أو تبلّد<sup>(52)</sup>

أما المقدس الزائف فإنه ليس أكثر من ممثل يضع قناعا يؤثر به على السذج:

يتباكى على الضحايا كما يب  
كي كبحار الأبطال في المسرحية<sup>(53)</sup>

وقد تكررت هذه الصورة عند الفرّج والخليلي أيضا. أما مفردات اللغة عند الفرّج فإنها - في غياب المدى المجازي ونزعة المباشرة في التعبير والتصوير، فإنها الأقرب إلى اللغة اليومية المستخدمة، والأقرب إلى النثرية في نفس الوقت، فنجد «مارس الحرب» ص67 و «الخطر الأسود» و «بنج» ص75. أما المعاودة فإن ما يشغله في المفردة أن يحقق «طباقا» ، وهذه أمثلة من ديوانه:

وهل لرايات عزّ بعدما طويت  
نشر.....ص53

لقد نظرت إلى الماضي فاضحكني  
وقد نظرت إلى يومي فابكاني ص63  
إن قووض الحزن فيه صبرنا فلکم  
أحيا بنا ميت الأمال والهمم ص81

ويبلغ الخليلي المدى في استجلاب المفردات المهجورة، واللعب باللغة، وبمعاني المشترك اللفظي حتى يبني موشحة كاملة على اتخاذ كلمة «الخال» قفلاً لكل بيت مع اختلاف المعنى<sup>(54)</sup> ويستخدم كلمات من مثل: مسحتفر، ولا أطباني، مشمعل، أمش

ويعلو كرهه، لا لعا، مصمئل، ابن بجنتها، صافن، بخ بخ، أبو مرة (كنية إبليس)، جديل محكك، عيص، بل قد يجمع بين المهجور والعامي في سياق واحد، كما في قوله عن ابن نور الذي حارب العمانيين:

كم من الأنهار قد غابرها  
وهي للكاسس في الدو عرين  
وقرى ناضرة خلفها  
صحصها يكبو بها العود الهجين  
غبير أن الله لا يهمل في  
حكمه لو أمهل الناس سنين<sup>(55)</sup>

فالبينان الأول والثاني من نسج خاص، يقارب التراث، في حين يتردى البيت الثالث في حكمة عامية، ولغة عامية كذلك. ويبدو الأمر أكثر تنافرا حين يأتي في سياق الغزل، كأن يقول عن «ذات الخمارين»:

اتلهبني الحسناء وهي مغيظة  
وارضى حياة الوغد فقعا بقرقر  
وتأخذ من عرضي وجاهي لسانها  
كان لم أكن بين الوري فوق منبر  
وتنشط في وجهي بكل بساطة  
كأنني من بعض الفتيات المخمر<sup>(56)</sup>

ولا نعرف - بدقة - العلاقة بين تخمير بقايا الخبر واعتراض هذه الحسناء سبيله (بكل بساطة) غير أن هذا الشرط - بكل بساطة أيضا - ليس من مستوى هذا الشعر، بل ليس فيه شعر على الإطلاق. على أن الخليطي الذي يحرص على أن يبدو شاعرا عصريا يلجأ كثيرا إلى استخدام مفردات جديدة، فنجد عنده: ذبذبة كهربية (ص201)، عبر الأثير (ص573) يومها التذكاري (ص381)، نور التفاعل (ص385)، مثلت دورا ساحرا (ص401)، بل يسأل محبوبته:

سمرء ما هذا التفاعل بيننا (ص412).

أما المستوى الآخر من العلاقة بالقديم فيتجلى في الاستعانة بصيغ الماثور وإن يكن بدرجات متفاوتة، قد تكون مجرد إشارة، أو كلمة، أو صورة، مما جرى عرف البلاغة القديمة على اعتباره نوعاً من «التضمين»، وقد يبلغ مدى «التناص»<sup>(57)</sup>.

إن القرآن الكريم، والشعر القديم، وبعض الأمثال والحكم هي التي تمثل مرجعية التضمين والتناص على السواء. وهنا يتصدر اسم الخليلي أيضاً، ويأتي الفرج في المستوى الثاني من الالتفات إلى القديم، ويقاربه المعاودة، ولا يكاد الزبيدي يستعين به في ديوانه، وإن لجأ إليه كثيراً في روايته الطريفة «مأساة واق الوق».

إن الخليلي يستعين بعبارات من الشعر القديم، مثل «المنديل الرطب» ص40 والأمثال: أهدى من القطا ص136، وإن نقرأ هذه الصورة فإننا لن نخطئ، مصدرها التراثي، يقول عن أشواقه للنبي:

من قـوـاد كـانـه الطـائـر المـو  
ثـق فـي الفـخ عـسـرُ مـنـه النـجـام  
كـلـمـا دـاعـب النـسـيم جـناحـيـه  
هـ هـوت باضـطـرابـه الـهـوام  
يـتـعـايـى عـلى القـوادم حـيـرا  
ن وغلُ الأثـراك فـيـه عـيـاء<sup>(58)</sup>

لقد استمد صورة قلب ابن الملوح في ليل عنائه:  
كـان القـلب لـيـلـة قـيـل يـغـدـى  
بـلـيـلى العـسـاءـريـة أو يـراح  
قـطـاة عـسـرُها شـرك قـبـائـت  
تـجـانـبه وقـسـد عـلق الجـناح  
قـلـا فـي اللـيل نـالـت مـا تـرـجـى  
و لا فـي الصـبـح كـان لـها يـراح

على أنه قد يضع البيت أو البيتين على صورتها، أو إحدى روايتهما، حريصاً على وضع قوسين، كما فعل في ما أخذ عن عدي بن زيد العبادي، حين



نعي على بعض بنى أمية استبدادهم بالحكم، مستعينا ببيتي عدي في تقرير حركة الزمن وحتمية التغيير:

رب ركب قــد اناخــسوا بيننا  
يمزجون الشـهد بالماء المعين  
عصف الدهر بهم فانقرضوا  
وكذاك الدهر حيناً بعد حين<sup>(59)</sup>

واستعانات خالد الفرج بالتراث الديني والفني محددة بالمآلف الظاهر جداً، وهذا مؤشر على سطحية علاقته بالشعر القديم، من مثل: «لكل شيء إذا ما تم نقصان» - أو: «اللاجئون من الرمضا إلى النار»، أو «أقبرة الرهط»، وهذا يوصله إلى الحكمة العامية، فوعود الغرب عن «الهدنة» هي من كلام الليل... هي من كلام الليل لما اشترقت شمس الحقيقة نوبته فسالا<sup>(60)</sup> أو: «لو كنت من مازن».. الخ.

ولا يذهب المعاودة بعيداً عن المدى الذي بلغته مقدرة الفرج المحدودة، بل لعله أقرب إلى السطح منه، فيقول مثلاً، في ذكرى المولد النبوي الشريف:

فذلك مفتون بتقليد غيره  
وهذا غوي في الجهالة ملحد

فنشتم رائحة طرفة، دون أن نصل إلى عمقه، وإذ يبدأ قصيدته: «مجد العرب السالف» بالغزل - على ماثور التقليد العربي - فإن الحبيبة تبقى مجمدة في رموز الجمال القديم:

افاترة الاجفان ضامرة الحشا  
بعيدة مهوى القرط ليس لها ند

وكذلك يستمد ابن زيدون في ليله الطويل، وشوقي في صبح الحرية باللون الأحمر.. الخ

وتعلو درجة التداخل، أو التناصر، حين يلجأ الشاعر إلى التخميس، أو الترجمة عن الفارسية، وقد توسع الخليفي في النوع الأول، وتوسع المعاودة في الترجمة، كما

ظهر أثر الخيام عنده، وعند الفرّج أيضاً، وظل الزبيرى بمنأى عن هذا كله إلا في القليل  
النادر، كئن يقول في مدح ولي عهد الإمامة:

وترى العيون تسبيغ نورك لهفة  
وتضم محجّرها عليك وتطبق<sup>(62)</sup>

فهنا يتحرك الشعور نحو بيت المتنبي في سيف الدولة:  
وقفت وما في الموت شك لواقف  
كأنك في جفن الردى وهو نائم

ولكنه كان الأكثر حضوراً حين يستحيي «روح» التراث في رصانة لفته، وقوة  
صبره، ووضوح أيقاعه، وكبرياء معاني أصحاب المواهب العالية، كما نجد في قوله:

خرجنا من السجن ثم الاتوف  
كما تخرج الأسد من غابها  
نمرّ على شفرات السيوف  
وناتي المنيعة من يابها  
ونابي الحية إذا نّست  
بعسف الطفّاة، وإرهاها  
ونحتقر الحادثات الكبار  
إذا اعترضتنا باتعابها  
ونعلم ان القضا واقع  
وان الأمور بأسبابها  
ستعلم أمستنا أننا  
ركبنا الخطوب حنانا بها<sup>(63)</sup>

ملاحظة:

تود المؤسسة الاقادة بأن هذا البحث قد امتد وطال لدى الأستاذ الدكتور محمد  
حسن عبدالله.. وقد اكتفينا بالقسم الأول منه بالاتفاق مع الباحث.

\*\*\*

## هوامش

- 1 - أخذنا بسنة الميلاد أساسا للترتيب، وقد استقينا تاريخ ميلاد خالد الفرج من كتاب خالد سعود الزيد عن الشاعر، ونكر أيضا أنه توفي بدمشق عام 1954. أما الزبييري فقد أشار كتاب النصوص للمدارس الثانوية اليمنية أنه ولد عام 1910، ويذكر أحمد محمد الشامسي في كتابه: قصة الأدب في اليمن (ص468) أن الزبييري قتل عام 1964 عن ثمانية وأربعين عاما، فيكون مولده عام 1916، وهو يخالف المعروف عن تاريخ قتله المجمع عليه أنه يوم 31 مارس 1965 (انظر اقرب المؤلفات إلى هذا التاريخ كتاب: الزبييري... شاعر اليمن، تأليف عبدالستار الطلوجي - 1968 (ص107)، ويخالف عبدالعزیز المقلح في كتابه: الزبييري ضمير اليمن الثقافي والوطني، في تاريخ ميلاده إذ يذكر (ص128) أنه عام 1918 - والتاريخ الأول اقرب الى التصور إذ يتلام والنور المبكر الذي تصدى الزبييري لأدائه. أما المعاودة والخليلي فقد أمدا «معجم البابطين» بتاريخ ميلادهما، وقد توفي المعاودة - كما أشارت المصنف - إبان كتابة هذه الدراسة (مايو 1996). وقد استبدل بقاسم - المسجل على خلاف ديواني المعاودة - اسم: جاسم، وهو النطق الخليجي لقاسم، وبهذا أخذ المعجم، وعل الشاعر فضله أخريات حياته.
- 2 - من هذا القليل قول خالد سعود الزيد: «لست أعلم رجلا كان له من الفضل على الحركة الفكرية المعاصرة في الجزيرة العربية مثل ما كان لخالد الفرج رحمه الله، لقد كان نموذجا فذا وطرازاً فريداً، فهو من القلائل الذين يصنعهم القدر ليؤدوا دوراً لا يد من تأديته، حين يحين وقته، وتستنفد بواعثه» - خالد الفرج: حياته وأثاره - ط ٢٠٠٢ 1980 - ص 17. وكذلك ما قرطبه قاضي المحكمة الشرعية بمسقط ديوان «وحي العبقريّة» للخليلي حين يقول: «ولئن اقتصر العصريون بشعر شوقي والرفاعي والزهراوي وأمثالهم .. فإننا نفتخر في جيلنا هذا بشاعرنا المثار إليه، فقد جانا بما لم يات به أولئك، وأسمعنا ما لم تكن نظن أن نسمعه في شعر شاعر ما» - ص 10. وفي مقدمة الطبعة الثانية من ديوان المعاودة يوصف بأنه شخصية فذة ذات شاعرية مطبوعة، وحتى مقدمة إبراهيم العريض للديوان الثاني «لسان الحال» وهو الأعرف بالشعر وأسراره لم تخل من مبالغة، إذ يجعله نداءً للجواهر في وطنياته ويصفه

بصدق التصوير، والبيان الرصين. في حين يقول الشاعر - المعاودة - عن نفسه «صحيح إنني شاعر مقلّ، ويقولون عني أيضاً إنني شاعر المناسبات، أرادوا بها نقداً، واعتبرها لي شرفاً وحماً، فلا يسمع لي شعر إلا إذا احتاجت العاطفة لذكرى دينية أو موسم قومي أقف فيه في جموع الناس منادياً إلى الإصلاح مذكراً بالماضي السعيد... الخ. ونرجح أن التعطش لآداء الأدوار والمبالغة في أهمية الماضي وراء هذه النزعة التي لا بد أن نتراجع ونحتفظ مع تعدد الدراسات واهتمام النقاد بهذا النتاج، ويتأكد هذا حين نجد أن الزبيري وهو أعلام موهبة وتمكنا، فضلاً عن ارتباط الكلمة بالفعل في تجربته الوطنية/الفنية، تعددت عن شاعريته المؤلفات، واختلف في تقدير قيمة إبداعه، بتفاوت كبير، لنقرأ دراسة عبدالعزيز المقالح: «الزبيري ضمير اليمن الثقافي والوطني»، ودراسة عبدالله البردوني: «من أول قصيدة، إلى آخر طليقة» ومناقشة وتقدير أحمد بن محمد الشامي، في كتابه: «من الأدب اليمني» لتعقب البردوني، ولم يغمط هذا الاختلاف أهمية الدور «الشعري» الذي قام به الزبيري وهو أنه «الجسر» (مجرد جسراً) عبر عليه الشعر اليمني من القرون الوسطى إلى القرن العشرين. انظر كتاب المقالح - (ص43).

3 - يقرر الزبيري في ديوانه «ثورة الشعر» أنه أهدر كثيراً من شعره الذي يسميه «القصائد الوثنية التي قلناها في نور الطفولة الوطنية» (ص99) ويقصد بعض مدائحه في الإمام وأبنائه. ثم يثبت قطعة من قصيدة لاتزال تملك أهمية خاصة، كما يراها، ومع هذا يحذف منها ما يتصل ببعض الحكام العرب الذين تغيّر رأيه فيهم (ص101) وفي مكان آخر يشير إلى قصيدة ودّ أن يبعثها إلى السجناء، غير أنها ضاعت من يده فلم يتذكر منها غير ثمانية أبيات سجلها (ص130). وفي كتاب البردوني (ص18) يذكر أن الزبيري كان يعدل ويضيف في قصائده. ويعود البردوني في مكان آخر ليكشف عن دوافع التبديل - أو بعض دوافعه - فيذكر أن قصيدة في رثاء لسيف إبراهيم الذي قتل في ثورة 1948 تحولت إلى قصيدة في رثاء الشعب ويشرح البردوني الموقف معتمداً على النشر الأول للقصيدة فقد «صنّ مقدمة للقصيدة أكد فيها أنه بدأ هذه القصيدة إثر سقوط حكومة الدستور 48، وأنه أنماها في حداثق القبة بمصر بعد ثورة 23 يناير 52، فهل أحسن الزبيري أن قصيدته في رثاء إبراهيم كانت منشورة، وإذا نسيتها البعض فسوف ينكرها آخرون؟ غير أن مرثاة

السيف ابراهيم التي ذاعت آخر الاربعينيات كانت مكتملة، وأطول من المثبتة في الديوان وأجود شعرا من المثبتة في الديوان وأجود شعرا من المثبتة المعلقة، لأن إحلال أبيات مكان أبيات عوق قد تفق القصيدة، ورهها بتبوءات لكي تختلف عن الأصل باختلاف لحظات تعبير القصيدة عن قولها... «الخ - انظر (ص68) من :«من أول قصيدة إلى آخر طلقة».

4 - شاعر الشباب هو لقب المعاودة في البحرين، كما نكرنا انقا، ويعمل عبدالله الطائي هذا اللقب بمواقفه القومية وقصائده الغزلية، أما «شاعر الشعب» فقد أضيف إليه حين انضم إلى «هيئة الاتحاد الوطني»، وهي جبهة شعبية قمت مطالب للحكومة، شفعها المعاودة بقصيدة ثائرة، أخرج بسببها من وطنه، فرحل إلى قطر، وفي قطر عاش رغم محاولة استعادته إلى البحرين. ومن الواضح أن شعره «القطري» في الديوانين إنما هو مدائح في أمرائها، وهذا يقسر اللقب المكتسب، انظر : الألب المعاصر في الخليج العربي: (ص220) - معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة 1974.

5 - في الصفحة الأخيرة من ديوان «لسان الحال» يسجل المعاودة عناوين سبع مسرحيات، يصفها بأنها «تمثيلية شعرية»، وهي بترتيب وروها:  
رواية عبدالرحمن الداخل - رواية الرشيد وشارلمان - رواية سيف الدولة بن حمدان - رواية المستعصم بالله - رواية جبلت بن الأيهم - رواية العلاء بن الحضرمي أو دخول أهل البحرين في الإسلام - رواية يوم ذي قار.

وهذا الترتيب اعتمده عبدالله الطائي في كتابه السابق، ولكن ابراهيم عبدالله غلوم في دراسته عن تجربة المعاودة المسرحية يضيف مسرحيتين ذكرهما له الشاعر بنفسه، وهما: سقوط بغداد أو هولاكو خان، وأبو عبدالله الصغير، وقد بذل الباحث جهداً طيباً في محاولة استخلاص أسس فكرية وفنية لهذه المسرحيات التي فقدت نصوصها، ولا يذكر الشاعر نفسه بيتاً واحداً مما نظمه للمسرح، فلم يبق منها غير عناوينها، وبعض قطع متناثرة منتزعة من سياقها. انظر للمقالة بعنوان :«الاحتفال والمصاحمة: من نصر القصيدة إلى نصر المسرح» مجلة «كلمات» - يونيو 1984.

6 - عرضنا من قبل لنشأة المسرح في الكويت والبحرين، الذي يرتبط بتأسيس المدارس النظامية، وهنا نعرف أن ابراهيم العريض كان سابقاً ومواكبا للمعاودة في انشاء مدرسة خاصة، وفي صنع التمثيليات الشعرية، وقد كان الاهتمام بالتاريخ - موضوعاً

- يسود المرحلة، وكان هو الممكن للشاعر غير المتمرس، وفي ظروف سياسية واجتماعية ضاغطة، على أن مسرحيات العريض - التي نجت من مصير مسرحيات المعاداة - لا تعكس وعيا دراميا او معرفة بطبيعة العرض المسرحي ومطالبه. انظر: المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء: ص147-194- دار الكتب الثقافية - الكويت 1878.

7 - عواطف خليفة العذبي الصباح: الشعر الكويتي الحديث ص261-268 - جامعة الكويت 1973.

8 - القصيدة في ديوان خالد الفرغ ص246 وانظر ملاحظات سالم عباس خدانه في كتابه : «التيار التجديدي في الشعر الكويتي» ص200، 199- الناشر: المركز العربي للاعلام - الكويت 1989.

9 - قصيدة «حنين الطائر» في ديوان: ثورة الشعر - ص125 وقد نشر المقال قطعة من قصيدة البابل (انظر ص23-26) وقمّ فاروق شوشة دراسة عن هذه القصيدة: مجلة العربي - سبتمبر 1994.

10 - الأبيات من ديوان خالد الفرغ ص54 وفي البيت الثالث تناقض دال، إذ علل تخوّل الترك من نهضة نجد أنها تريد أن تكون دولة عربية، ثم لم يلبث أن يكشف عن المعنى النقيض، وهو التطلع إلى مقام الخلافة، وهي - عادة - خلافة المسلمين، وليس العرب وحدهم، فهذا هو الأساس الذي قامت عليه الخلافة العثمانية، أو معارضة السلطان التركي باسم القومية فهو ما نهض إليه الشام.

12 - يطرح الزبيدي مبدأ «التعامل مع القوى السياسية التي تمثل سلطان القديم» ودراسة روح الشعب عن طريق ممارسة الحياة التي تحياها الجماهير (ثورة الشعر: 15) ويعترف بأن هذا الأسلوب لم يؤد إلى نتيجة ايجابية، بل إنه وجد نفسه في السجن رغم مدانته، ومن هنا نشأت فكرة التظامن للعاصفة... ثم... أدرك أن الإمام يعادي كل تطور وكل اصلاح «وأنه لا ينفذ معه رفق ولا لين، ولا استعطاف ولاثناء إذا كان المطلوب منه ان يحقق إصلاحا، ولو على الأسس الدينية» (ثورة الشعر: 17). وفي كتاب أحمد بن محمد الشامي: «من الأدب اليمني» دفاع حار عن تصانيد الزبيدي ونهجه الإصلاحية، ورصد لقصائد اللبريدوني تسبق على ذات الطريق. انظر: ص85 وما بعدها.

13 - يشير الزبيدي في «ثورة الشعراء» إلى تطلع ثوار اليمن على تعاقبهم إلى الجامعة العربية، أو دول أو دولة عربية لتساعد في انجاح حركتهم، وما عانى الثوار من خدع وإحباط في هذا المجال. وفي «مأساة واق الواح» يتكلم عما يسميه «عقدة سيف بن ذي يزن»، ففي مشهد طريف في الجنة يلتقي العزى محمود وسيف بن ذي يزن وعدد من شهداء اليمن الثوار، ومن بينهم ضابط عراقي يرمز له بالحرفين: ج، الذي ينقد موقف سيف التاريخي قائلا له: «...إنك استقدمت الفرس إلى بلادك وسممت روح الشعب بالاتكالية، وتركت فيه عقدة الاعتماد على الآخرين في حل مشاكله، وقد رأيت آثار هذه العقدة بنفسى عام 48 فقد كان الثوار يسيطرون على البلد سيطرة تامة، ولكنهم كانوا يشعرون شعوراً غريباً بأن الجامعة العربية يجب أن تحضر إلى عاصمة الثورة ولو لجرد الضيافة، بل وكانوا يصرون على أن يشترك في حكومة الثورة وزراء من دول الجامعة، وقد ألحوا عليّ بصفتي عراقياً أن أختار بنفسى أي وزارة، أو أكون قائداً عاماً للجيش، أو شيئاً أكثر من ذلك، كما ألحوا على الأستاذ الجزائري فبر نفس الإلحاح، وكان هذا الأمر عندهم شيئاً طبيعياً» ص: 175.

14 - يبدأ شعر «الاجتماعيات» بقصيدة «فلسطين الشهبانة» وتحت هذا العنوان سطر يقول: «القيت في حفلة التبرعات لفلسطين في البحرين: ديوان المعاودة، ص: 37، وفي «لسان الحال» قصيدة أخرى بائية: ص: 25، وقيل في حفل آخر لجمع التبرعات أيضاً، أما قصيدة: «الثرارات قومنا (لسان الحال ص: 44)». فقد أقيمت في حشد المتظاهرين من أعيان وشباب البحرين احتجاجاً منهم على القرار الجائر بتقسيم فلسطين.

15 - يخاطب الشاعر الملك قائلا:

رِبطت الحـمسـاء بأرض الحـجـجـاز  
واقصى عـسـير بجوف العـمر  
على القلزم، البـحـر يسـرى يديك  
وفوق الخليج اليمـين اسـتـقر  
ومـا بـين هـذا وذـا مـوـطـن  
بقـحـطـان مـمـتلى مع مـضـر

فوحسنت قلب البطل العظيم  
والفت ما بين تلك الزمر

الديوان: 90

16 - ديوان خالد الفرج: ص 118، 119

17 - ديوان المعاودة: ص 19 وفي القصيدة أصداء لقصيدة شوقي التي وجه بها إلى  
الخدّيد عباس حلمي الثاني، المعروفة باسم «إلى عرفات الله»، وهي على وزنهما  
وقافيتها.

18 - ديوان المعاودة: ص 48، 49

ومثل هذا نجده في قصائد أخرى، كما في قصيدة: «تحية العام الهجري» ص 53 ويختتمها بقوله:

بني العروبة أنتم خير من ضميرت  
ينبلهم بين كل الناس أمثال  
لا ينهض الشرقي إلا بعد نهضتكم  
ولا يذود عن الإسلام أبدال

ويقول إبراهيم عبدالله غلوم في مقالته: «الاحتفال والمصافحة: من نصّ القصيدة إلى نصّ  
المسرح»: «نعتقد بأن اتجاه المعاودة إلى تجسيد العروبة لم يكن يمثل عنصراً ثانياً في تجسيد  
الفكر القومي... وإنما كان يمثل جوهر هذا الفكر، ولم تكن المنظومة الإسلامية التي طالما ردد  
فضائلها إلا لبوساً لهذا الجوهر، إن العروبة عنده هي الفعل، والإسلامية هي ناتج هذا الفعل  
وانجازها الأساس».

19 - ديوان: وحي العبقريّة: ص 99

20 - ديوان: وحي العبقريّة: ص 106

ويستهل القصيدة بمدح الإمام بقوله:

إليك فقد اتّصمت عزمي مشمرا  
إلى خطة تسمو على المجد مظهرا  
إلى موقف يعنونه النجم ساجدا  
وتنحط عن عليّاه شامخة الذرا



- 21 - في صدر ديوان «وحي العبقريّة» تنبيه إلى خطأ في ترقيم الصفحات، ولكن الواضح أن هذه الصفحات أزيلت بعد طباعتها وترقيم الليوان بحسابها فيه، وليس مصادفة أن المحطوف هو «مجال القوميات» ص 219-266 بكامله، وهو من ضمن خمس عشرة قصيدة بعضها عن الفدائي، وفلسطين، والعنوان الثلاثي على مصر، وحادثة السفينة كليوباترا في ميناء أمريكي.. الخ. ولا نظن أن هذه القصائد استبعدت لأسباب تتعلق بموضوعها (المجرد) ولعله رأى أنه تجاوز مستواها في النظم، أو تجاوزتها الأحداث ولم يعد أحد يتذكر هذه الموضوعات، ذلك لأننا نجد للخليلي قصائد في هذا الإطار ذاته وإن اختلف السياق.
- 22 - انظر: خالد الفرّج: حياته وأثاره ص 13 وما بعدها - ط ثانية 1980 مكتبة الربيعان. الكويت..
- 23 - ديوان خالد الفرّج: ص 228
- 24 - ديوان خالد الفرّج: ص 269
- 25 - ديوان خالد الفرّج: ص 114
- 26 - ديوان خالد الفرّج: ص 51 وقد خص الشاعر آل مقرن (ص 58) بقصيدة مدح رفعها إلى الملك سعود حين كان ولياً لعهد أبيه عبدالعزيز، كما كان قائداً لجيشه في وقعة (السبلة) التي عاد منها منصوراً.
- 27 - محمد محمود الزبيري: ثورة الشعر ص 31، 32 ط ثانية 1985
- 28 - من أول قصيدة إلى آخر طائفة: ص 180-182
- 29 - ديوان المعاودة: ص 16
- 30 - ديوان المعاودة: ص 23
- 31 - ديوان لسان الحال: ص 9
- 32 - ديوان لسان الحال: ص 51
- 33 - ابن رشيقي: العمدة ص 129، 130 ويستخدم ابن رشيقي عبارة «قالوا» فكأنما ينتقل عن الموروث العربي في هذا الباب، وهو ينسب التعقيب الأولي إلى أبي العباس أحمد بن عبدالله، ويذكر أيضاً ما مدح به الأخطال الخليفة عبد الملك بن مروان، بقوله:  
وقد جعل الله الخلافة منهم  
لأبيض لا عماري الخبوان ولا جندب  
وقالوا: لو مدح بها حرسياً لعبد الملك لكان قد قصر به: العمدة 129/2

- ديوان المعادة: ص 35 وهذا المقطع ختام قصيدة رفعت إلى عظمة المغفور له الشيخ حمد بن عيسى آل خليفة بمناسبة عيد جلوسه السابع.
- 35 - ديوان الفرغ: ص 115- وهي قصيدة: «ربيعة في البحرين»، وفيها يقول:
- وجـزيرة البـحـرين بـحر زائـحـر  
فـيـسـها، وـبحـر مـوئـل الرـواد  
والمجد فـيـها شـامـخ مـتـقـام  
لـثـمـود يـرجـع عـصـره أو عـاد... الخ
- 36 - ديوان وحي العبقريّة ص 274
- 37 - انظر قصيدة: نكري ابن زيدون - وحي العبقريّة ص 334 وهي تجاري «اضحى التتائي» وزنًا وقافية، وفيها حسن قومي جميل، ولكن إلحاح مثل هذه العبارات لا يخلو من دلالة.
- 38 - كما في رثاء أحمد بن سعيد بن ناصر الكندي، فهو:
- من المحتد الأعلى على عيص كندة  
وهو: فتي شيخنا الكندي  
وأخيراً... عليك سلام الله يا شيخ كندة  
وأسرته: «بني شيخنا الكندي»  
انظر: وحي العبقريّة ص 422، 423
- وانظر مراثيه ص 425، 428، 429، 435 فكلها مراث لأبناء تلك القبيلة، وتذكرهم بهذه الصفة.
- 39 - الأولى بعنوان: من وادي اللؤلؤ إلى وادي النيل، ومطلعها:
- من منبت الدرّ تسليم وتكريم  
لشاعر اللغة الفصحى وتفخيم  
وهي من 42 بيتاً، وأرسلت إلى شوقي مع نخلة ذهبية ثمرها من اللؤلؤ، وقد أشار شوقي إلى هذا الرمز الجميل في قصيدته التي حيا فيها المجتمعين لتكريمه، إذ قال في ابتدائها:
- قلنتني الملوك من لؤلؤ البـحـر  
من الالهـا ومن مـجـر جـانـه  
نخلة لا تزال في الشـرق مـسـعـى  
من بدوائه ومن عـمـمـرـانـه

أما القصيدة الأخرى للفرج فنظمها حين بلغه رحيل شوقي، وأن آخر كلمة له كانت:

«إن أمري قد انتهى». وقد أسمى قصيدته: منتهى شوقي

انظر: ديوان الفرج، ص 221/211

40 - ينظر في هذه الجوانب مقدمة أحمد نرويش لديوان «على ركاب الجمهور» والدراسة

التي كتبها عبداللطيف عبدالحليم (أبو همام) ضمن كتابه: في الشعر العماني

المعاصر، ص 12-57 ط أولى - مكتبة النهضة المصرية.

41 - ديوان خالد الفرج: ص 233 وهي رسالة منظومة الى صديق، ص 246 وتحت عنوانها

عنوان فرعي هو: قصة ميتورة.

42 - ديوان خالد الفرج: ص 64

43 - ديوان خالد الفرج: ص 169

44 - ديوان المعاودة: ص 21

45 - ديوان المعاودة: ص 56

46 - ديوان يحيى العبقري: ص 275- والبیت الآخر إشارة إلى قول النبي (ص) «إن من

الشعر لحكمة».

47 - عن الدعوة إلى العلم وتحبيذه، انظر ديوان خالد الفرج ص 107، 110، 113 والقصيدة

الأولى التي في حفل تكريم الزعيم التونسي عبدالعزيز الثعالبي، وفيها يقول:

الامنا أمـالنا وشـفاؤنا

لو حـققـت بتكاتف وتـهاب

ومـدارس تنـمي الفـضيلة بيننا

لتـربينا نحو الطريق اللـاحـب

فالعلم للشعب الضعيف مـعـزـز

ومـحـرر من غـاصـب أو ناهـب

وفي تحية الكشف الكويتي يقول المعاودة:

تلك الشـعـوب تنـابت للعلـا ومـشـت

ووجدت شـمـلها في المـسـعي والداب

ما بالنا نحن قد بتنا يهددنا  
داه الجـهـالة بالأرزاء والعطب  
مناهل العلم أروت نفس وأردها  
ونحن عن عذبها المورود في سغب

ديوان المعاودة:ص17

بل إن المعاودة في استقباله لشيخ البحرين العائد من لندن يربط بين عظمة الانجليز في بلادهم والعلم:  
أمولاي قد شاهدت في الغرب عالما  
سعى للثريا واستطال إلى الشمعى  
على ضفة التاميز قوم أعزة  
كرام علوا بالعلم بين الورى قدرا

ديوان المعاودة:ص26

ولا يختلف الخليلي ولا يتخلف في هذا الهدف.انظر:وحي العبقريّة ص:172،185،205،288  
والقطعة الأخيرة نادرة في غنائيتها وسلاستها، وإن قصر المعنى على العلوم الدينية في هذا السياق.

48 - ديوان وحي العبقريّة:ص200

49 - انظر ختام قصائده الدينية: وحي العبقريّة:ص40،43،49،52،55 الخ.

50 - ديوان وحي العبقريّة:ص369 وفي الديوان:«الهدى» وليس «الهُوى» وهي - في ما نرى - اليبق بالسياق.

51 - ديوان وحي العبقريّة:ص387

52 - ديوان ثورة الشعر:ص60

53 - ديوان ثورة الشعر:ص70

54 - ديوان وحي العبقريّة:ص403 وانظر ما فعل بكلمة «عين» في القصيدة ص411 وقد أطلق على صنيعة هذا أنه من «الترادف» وليس كذلك، وإنما هو من المشترك اللفظي.

55 - ديوان وحي العبقريّة:ص150

56 - ديوان وحي العبقريّة:ص187

57 - التناص: Intertexte أساسه وجود نص داخل نص، أو تولد نص جديد، من نصوص سابقة عليه. وقد أنكره «بلمين» واعتبره بمثابة الغاء لنشأة المكتوب، تطلعا إلى لا تحديد مجهول، في حين اعتبره «رولان بارت» بحثا في جيولوجيا الكتابة. ولسنا في موضع التفصيل أو التفصيل، ونرى أنه ليس كل استخدام للمأثور يرقى إلى مستوى التناص، وليست القضية راجعة إلى «مساحة» الاقتباس، بل إلى أهميته وعمقه في تفجير أو توجيه المكتوب.

58 - ديوان وحي البعقرية:ص62

59 - والبيتان كما أحفظهما - اعتمادا على الذاكرة، ولا أتذكر للمصدر الآن:

رَبِّ رَكْبٍ قَدِ ائْتَاخُوا حَوْلَنَا

يَمْزِجُونَ لَلْخَمِّ بِالْمَاءِ الزَّلَالَ

عَصَفَ الدَّهْرُ بِهِمْ قَارَتْحُلُوا

وَكَذَلِكَ الدَّهْرُ حَالًا بَعْدَ حَالٍ

وليس من فرق في المعنى، والكلام على لسان شجرتين.. وبين البيتين بيتان آخران.

60 - ديوان خالد الفرع:ص173

61 - ديوان المعادنة:ص48,45,43,27

62 - ديوان ثورة الشعر: ص31

63 - ديوان ثورة الشعر: ص38,37

\*\*\*\*\*

رئيس الجلسة، الدكتور إبراهيم عبدالله خلوم،

شكرا للدكتور محمد.... لم يسرف، حقيقة كانت هذه الالامة تظلم عرضه الفصل  
والجاد لتجربة الشعراء الاربعة، ولكنه مع ذلك أعطى خطوطا رئيسية وعريضة لجمع  
العناصر التي يشترك فيها الشعراء الاربعة أو يختلفون أو العناصر الثلاثة أو  
الثنائيات أو الأشياء التي يتفرد فيها كل شاعر عن الآخر.

في الحقيقة نرحب في هذه الجلسة بحضور الدكتور حارث سلاجيتش استاذ الفلسفة  
والتاريخ، ورئيس وزراء البوسنة والهرسك ، نحبيه... نحبي حضوره وباسم مؤسسة  
عبدالعزیز سعود البابطين للإبداع الشعري وباسمكم جميعا نرحب بهذا الحضور أجمل  
ترحيب ونرجو ان يكون ذلك مثريا لهذه الجلسة، ومضيفا لها في نفس الوقت (تصفيق).

بعد عرض الاستاذ الدكتور محمد حسن وقبل ان انقل الحديث لآخي الدكتور  
عبدالله المعقل، أريد أن أشير إلى ملاحظة بسيطة، وهي أننا سنحاول ان نجمع طلاب  
المناقشة منذ الآن، وأرجو من الإخوة أن يبعثوا بورقة لطلب المناقشة أو المداخلة ويرجى  
من أحد المنظمين ان يجمع طلبات الاخوة المشاركين في مناقشات هذه الجلسة، وسنبدا  
ان شاء الله، وسنعطي الاولوية لمن لم تعط له الفرصة بالأمس. الآن سننتقل للاخ العزيز  
الدكتور عبدالله المعقل وذلك في بحثه عن تجربتين هامتين من تجارب الشعر في  
الخليج والجزيرة العربية، الشاعر ابراهيم العريض، والشاعر محمد حسن العواد،  
شاعران وناقدان في نفس الوقت، وقد يختلفان بالفعل ويتقدمان بالحركة الشعرية  
خطوات كبيرة جدا، لذلك فإن الموقع الذي سينطلق منه الدكتور عبدالله هو امتداد  
حقيقي للموقع الذي انطلقت منه ورقة الدكتور محمد حسن عبدالله وأكاد لا اشعر  
بوجود فاصل بين الباحثين والناقدین، أرحب به بالنيابة عنكم وأعطيه الفرصة  
ليستعرض من ورقته ما يشاء في المدة المقررة له فليتفضل.

## البحث السادس

### دراسة في شعر

### إبراهيم العريض ومحمد حسن عواد

د. عبدالله المعقل

(1)

يسلك البعد التنويري في تجربة إبراهيم العريض، منحى مفاهيمياً لما يقترحه التصور المبدئي لمحور هذه الندوة فليس في أدب العريض عقلانية نقد الواقع والخلاص من جموده، ولا مجابهة لأشد معضلات هذا الواقع قسوة وتعريتها بالشكل الذي يصفه محيد الندوة، بل لعل أبرز ما لاحظته النقاد والدارسون المتابعون لتجربة العريض الغنية والمتنوعة هو بعدما عن موضوع الوطن والهرب من مواجهة قضاياها الواقعية الساخنة<sup>(1)</sup> في الوقت الذي عايش فيه العريض عن قرب أحداثاً سياسية ووطنية مصيرية كانت تعصف بالبحرين بداية من عام 1920 مروراً بمظاهرات 1956 وما حدث إثر ذلك من سجن وإبعاد لرموز من الحركة الفكرية والأدبية، ووضع رقابة على النشر، وانتهاء بعام 1965 عندما قامت مظاهرات وإضرابات عامة شلت البحرين، حيث تضامن الطلاب والأهالي مع عمال شركة النفط الذين كانوا يطالبون بتحسين وضعهم الوظيفي والمعاشي.

وانعكست هموم البحرين المختلفة على صفح الخمسينيات والستينيات وعلى نشاط الأندية الثقافية، فانشغلت جميعها بقضايا الحركة الوطنية والسياسية، وبموضوعات أخرى تتعلق بالإصلاح الاجتماعي، مثل وضع المرأة وخروجها للعمل ومسؤولاتها بالرجل، والطائفية، وقضايا الفوص والغواص، والعمال والبتترول، إضافة إلى قضايا التحرر الوطني على المستوى العربي، ومع ذلك فلا يبدو أن مثل هذه

---

\* اختار الناقد عنواناً آخر لبحثه هو: بين التنوير والتغيير (إبراهيم العريض ومحمد حسن عواد).

الموضوعات مما كان يستهوي أديبنا العريض - الأمر الذي استرعى انتباه الدكتور علوي الهاشمي وعدد من الدارسين لأعمال هذا الأديب الكبير، مثل حسن الجشي، ومحمد جابر الانصاري وعبد الحميد المحادين الذين رأوا في شعر العريض بعداً عن الالتزام في الأدب بمعناه الإنساني الواسع<sup>(2)</sup>، وخلواً من اللون المحلي ومن مسحة بحرينية أو خليجية<sup>(3)</sup>، حتى بدا التواصل الاجتماعي في شعر العريض مفقوداً فقد قلل هذا الانقصام - إلى حد ما - من شأن هذا الشعر من منظور المجتمع<sup>(4)</sup>.

وإذا كان عزوف العريض عن مواجهة قضايا وطنه ومواجهة مباشرة مما يسهل الاستدلال عليه فإن تعليل ذلك يفتح أبواباً شتى للتساؤل والتأويل، فقد عزا الانصاري ذلك إلى أن الرومانسيين: (يميلون إلى الأجواء البعيدة والغريبة والمثالية بصفة عامة)<sup>(5)</sup> ثم راح يتسائل قائلاً: (لماذا ارتبط شعراء رومانسيون كجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، وهم في مهجرهم الأميركي البعيد بالقرية اللبنانية والبيئة المحلية)<sup>(6)</sup> وينتهي الانصاري إلى القول بأن العريض ولد في الهند وعاش بها حتى بعد سن العشرين وتعلم الإنجليزية والآرية قبل العربية، لذلك فُرض عليه هذا الانفصال عن بيئته الأصلية، فارتبطت ذكريات الطفولة والصبا بالباكر بيئة أخرى غريبة مشهورة بمثالية شعرائها<sup>(7)</sup>. ومع أن هذا التعليل لا يخلو من وجهة إلا أن ولادة العريض في الهند وقضاء فترة من حياته هناك كان ينبغي أن تحفز به بعد العودة إلى الكتابة عن وطنه البحرين وعن قضاياها السياسية والاجتماعية تعبيراً عن ارتباطه بهذا الوطن وتوثيقاً لعلاقته به.

ولقد ناقشت هذه الآراء الباحثة منى غزال في دراستها الموسومة: (ابراهيم العريض: بين مرحلتين الكلاسيكية والرومانسية بيروت 1990) وحاولت تنفيذ الأقوال التي تلخذ على العريض غريته عن بيئته ومجتمعه وترى الكاتبة أن نظرة العريض أوسع وأشمل من نظره إلى الانسان في موموه ومشكلاته وأفراحه وأحزانه ، وأن ديوانه الأول: (الذكرى) 1931، قد اشتمل على الكثير من قصائد المناسبات. كما ترى أن للمحتمين: (أرض الشهداء) و(قبلتان) تعتبران مشاركة مهمة من العريض في الواقع العربي والهم الذي يعيشه كل مواطن عربي.و. أن العريض كان ينطلق من منطلقات ثقافية متنوعة تعبر عن شفافية



متعددة الانحاء والجوانب. وأنه من ناحية أخرى يعيش عصره ويخضع لظروف المعيشة، والتحامه بمسؤوليات الحياة في عمله وأسرته وذلك كله في إطار الرومانسية التي تسيطر على مشاعره وكافة اتجاهاته (ص166-167).

وما يجب ان نقرره هنا هو التساؤل عن غياب صوت العريض عن واقع البحرين، وهمومه خلال تلك الفترة هو تساؤل مشروع ولا يقصد به التقليل من أهمية تجربة هذا الأديب العملاق ولا يجب ان يؤثر على الحكم على هذه التجربة، ولا النظر إليها من زوايا أخرى لا تقل أهمية عن موضوع الوطن وهي زوايا كثيرة يحفل بها انتاجه الغزير الذي يجمع بين القصيدة والملحمة ، والمسرحية والترجمات والدراسات النقدية ، ولم يمنع هذا التساؤل نقاد وأدباء كالجشي والانصاري والهاشمي والمحادين، وغيرهم من تقدير جهود العريض والاشادة بمكانته مما هو معروف للجميع، ومن ناحية أخرى فإن العريض نفسه كان واعيا لتجربته في الكتابة، ومدركًا لأبعادها وأهدافها، وراضيًا بالاتجاه الذي سلكه في شعره عندما لم يجد في نفسه ميلا لنقد الواقع المحلي ولا المشاركة في موضوعات المناسبات السياسية والاجتماعية. وتمثل فلسفته هذه احد ملامح التنوير من خلال وجهة نظره هو، ولعل عدم رضا العريض عن ديوانه الأول «الذكرى»، وعدم ضم الديوان إلى المجموعة الكاملة فيما بعد لم يكن فقط بسبب عدم نضوج التجربة الشعرية في قصائد الديوان وإنما أيضاً لأنه ينتمي بما فيه من قصائد مناسبات، إلى تيار يرى العريض ببساطة، انه لا يمثل ولا تميل إليه نفسه لأسباب متعددة. ولم يكن هذا سرًا يخشى البوح به، فقد عبر العريض في أماكن مختلفة من أحاديثه ودراساته عن قناعته تلك، وسنعرض لها الآن بشيء من الإيجاز.

كان العريض يرى أن أفات شعر العصر هو شعر المناسبات الذي استنفد أغراضه قديما ولم يعد يتصل من قريب أو بعيد بحاضر الأمة.... «وكانه بعض تلك الخطب التي يتشدق بها خطبائنا... فإذا كان هو ما يعنون به شعر المناسبات فلا شأن لنا به»<sup>(8)</sup>. وكان يتخذ موقفاً مشابهاً مما يسمى بالشعر القومي والسياسي، فمع إيمانه بأن على الشعر أن يعبر عن آمال أمته والامها إلا انه يرى أن هناك مباشرة في طرح

هذه الموضوعات جعلت الشعر القومي يتشابه مضموناً ويكرر نفس الشكل على مدى زمني طويل، وكان يقول بأن الشاعر لا يستطيع أن يقف خطيباً على رأس مريض إن كان حقاً يريد له الشفاء، وإنه لا يستطيع بمجرد صراخه أن يحول طبيعة الأرنب إلى أسد<sup>(9)</sup> ويؤمن العريض بالالتزام غير المفروض الذي ينبع من داخل الإنسان وليس من الخارج<sup>(10)</sup> ويأبى الطرح المباشر وأساليب التنديد والتعنيف، ويرى أن الشعر مرآة لأحوال الأمة لا حكماً عليها<sup>(11)</sup>، وتكشف آراء العريض هذه عن وعي جديد لوظيفة الشعر تتلاءم مع روح العصر وعن دور يسمو به عن شعر المناسبات. وقد ساهمت هذه النظرة منذ وقت مبكر في تخليص شعر العريض مما كان سائداً آنذاك من أغراض وأساليب تقليدية، الأمر الذي ترك أثره على واقع الشعر البحريني بما يتطوي عليه هذا الأثر من فعل تنويري لا يستطيع أحد تجاهله. وقد ثمن الأنصاري هذا الدور للعريض حين لاحظ أن العريض لم يتبدل في شعره ولم يستخدمه كوسيلة للارتزاق<sup>(12)</sup>، وفي ضوء هذا كله وما استعرضناه من آراء للعريض نستطيع أن نفهم الأسباب التي جعلت العريض يتجه نحو التغني بهيمومه الخاصة من جهة، أو يتناول مواضيع عربية وقضايا إنسانية كبرى<sup>(13)</sup> وهي السمة الرئيسية التي طبعت معظم إنتاج العريض، الشعري، مما يؤسس لصوت في الشعر البحريني جد مختلف، ومتصل منذ البداية بالتيار التجديدي في الشعر العربي الحديث.

وثمة فعل تنويري آخر يستوقف المتابع لتجربة العريض الأدبية، وهو محاولته إعطاء هذه التجربة بعداً غروبياً، منذ البداية وقد بدا ذلك في مظاهر مختلفة، - منها ما أشارت إليه منى غزال من اهتمامه بقضايا التاريخ العربي في فلسطين والأندلس - بتكثيف نشر أعماله خارج البحرين، فنشر جزءاً كبيراً من ديوانه (العرائس) في مجلة الرسالة المصرية، وبعداً قليلاً من القصائد في الأمالي البيروتية. أما ديوان (شموع) فمعظم قصائده كانت من نصيب مجلة الأديب، والباقي في الآداب ومجلة العرفان، وكذلك الأمر في بعض دراسات العريض مثل: (منزلة الشعر بين الفنون الجميلة) التي نشرها في مجلة الأديب. وكان على صلة بالكثير من الأدباء والمثقفين العرب وتجمعه بهم علاقات صداقة ومودة ويحتفظ المتحف الوطني في البحرين بقسم خاص يتعلق

بالرسائل المتبادلة بين العريض وبين عدد من الشخصيات الأدبية والفكرية والسياسية . كما اشترك العريض في عدد من الندوات واللقاءات في رحلاته وجولاته خارج البحرين مما اسهم في التعرف به وبالأدب في البحرين في المحافل العربية والدولية.

وقد كان وراء هذه النزعة العربية عند العريض دوافع عدة منها إحساسه ببعيد موضوعات شعره عن المحلية وعن أجواء وطنه البحرين وانتماء هذه الموضوعات إلى ما عرف بتيار الشعر الرومانتيكي العربي، مما يجعله ملائماً للنشر خارج البحرين، وقد تحدث العريض عن شيء كهذا عندما ذكر عزوفه عن المحلية وعدم ميله إلى الانغماس في حمأة التنافس بين ما كان معروفاً آنذاك بمدرستي النماة والمحرق الفكريتين، وعدم رغبته في الانتماء إلى أي منها، وشعوره بأنه يخاطب جمهوراً وقراء خارج دائرة الشعور بالمحلية لأنه كما يقول: «لا أخاطب أياً من هؤلاء وإنما أخاطب العالم العربي لذلك أعتقد بأنهم عرفوني في العالم العربي قبل أن يعرفني هؤلاء»<sup>(14)</sup> وسواء أكانت هذه هي الأسباب التي دفعته للبحث عن الأجواء العربية أو كان مدفوعاً برغبته الخاصة في الحصول على شهرة عربية قد لا تتحقق بالانحصار على المحلية، فإنه قد استطاع بلا شك أن يهيئ لاسمه ولشعره من الذبوع والانتشار الشيء الكثير، وأن يصبح شاعراً معروفاً على مستوى العالم العربي. يقول الدكتور ماهر فهمي: «مازلت أذكر تلك الصوت العذب الذي وصلنا من البحرين، صوت إبراهيم العريض وجعلنا ونحن طلبة في الجامعة بعد الحرب العالمية الثانية نضعه في كثير من الأحيان إلى جانب شاعرنا الأثير علي محمود طه»<sup>(15)</sup>.

وقد ساهمت تجربة الاتجاه خارج الحدود في تطور الشعر في البحرين ممثلاً في نصوص العريض، من خلال انفتاحها على تجارب أخرى ثرية واستفادتها من مدارس شعرية ونقدية، كما جعلت شعر العريض في متناول الدارسين العرب الذين كتبوا عنه مقالات تنويه وإشادة ودراسات تحليلية، مما كان لهذا كله أثره في التعرف بشعر البحرين، وبواقع الأدب والثقافة في تلك القطر الخليجي.

وقبل أن نتوقف قليلاً للنظر في تجربة كتابة الشعر القصصي عند العريض وهي الملحم الأبرز في إنتاجه، ينبغي الإشارة إلى أن الهدف التنويري وتغيير الواقع

التقليدي للشعر والثقافة في البحرين كان هذا هاجس الأديب العريض، وقد اتخذ - كما رأينا - طرقاً شتى غير مباشرة: رأينا أشكالاً منها في ما سبق، ونشير الآن إلى شكل أخير يتمثل في النصوص التي كان يختارها لشعراء عرب معاصرين، وينشرها شهرياً في مجلة (صوت البحرين) تحت عنوان «نفح الطيب»<sup>(16)</sup> على مدى سنتين 1952-1954. وكان يخصص لكل نص دراسة تحليلية تتناول جانباً معيناً في النص المدرس، الأمر الذي جعله يتوفر على تناول جوانب كثيرة على قدر عدد هذه النصوص التي تعرض لها بالنقد والتحليل. كما استطاع أن يبتث الكثير من أفكاره وآرائه في الشعر من خلال هذه الدراسات، لرايه في الشعر الوطني أو السياسي، وشعر الناسبات، مما تعرضنا له من قبل، وكذلك مفاهيمه حول بعض القضايا النقدية كالوحدة الفنية، والقبج والجمال في الفن، والموسيقى الشعرية، والزمن في الأدب، واللون في الشعر، وغير ذلك.

ولم يكن الهدف التنويري غائباً عن ذهن العريض وهو يقدم لهذه الحلقات ويصف منهجه في انتقاء هذه النصوص والذي يقوم على «اختيار نماذج قصيرة لا تتجاوز في عدد أبياتها العشرة، مما لا يقوم موضوعها إلا على الواقع الملموس ثم إيضاح مراميها الحيوية تنويراً لأنهم الناشئة ممن لا يستطيعون وحدهم إدراك معنى الحياة في الأشياء الجميلة»<sup>(17)</sup>. ورغم أن العريض في الحلقة الأخيرة - قد عبر عن أسفه عندما أحس بأنه يتحدث: «لأذن لا تستطيع أن تعي ما أقول إلا أن أقصر حديثي على موضوع بعينه»<sup>(18)</sup> إلا أنه من غير شك قد ساهم من خلال هذه النصوص وتعليقه عليها في التعريف بتيارات الشعر العربي آنذاك، وفي تأسيس وعي أدبي جديد بين القراء وتشكيل ذائقة نقدية لدى الناشئة تتجاوز أطر النظرة التقليدية في الأدب، مما جعل الانصاري يميل إلى تفضيل نقد العريض التطبيقي على نقده النظري، ويرى أن العريض كان في «نفح الطيب» يجمع بين الفنان والمفكر وأنه كان: «يتحسس مواطن الجمال والوانه المختلفة في الصورة والافئاع واللحن واللفتة والحس والظاهر بشكل يجعل القصيدة ذاتها، وقد أغناها إبداع الناقد تبدو أكثر حيوية وجمالاً»<sup>(19)</sup>.

لعل العريض هو أول شاعر من الخليج والجزيرة يخصص هذا الكم الهائل من إنتاجه للشعر القصصي وباستثناء ديوانه الأول (الذكرى) ، فقد كرس العريض ديوانيه التاليين للقصة الشعرية، كما كتب ملحمتين شعريتين طويلتين هما (أرض الشهداء) و(قبلتان)، لذا فإن ظاهرة القصيدة القصصة تنتشر على كل مساحة التجربة الشعرية للعريض بما في ذلك قصائده الغنائية حتى قال عنه الدكتور غازي القصيبي «أن العريض لا يستطيع أن يكتب قصيدة دون أن يحولها إلى رواية أو على الأقل قصة أو أقصوصة» ويرى الدكتور علوي الهاشمي، وهو ناقد بارز ومتابع لتجربة العريض: بأن القصة تحقق للعريض فرصة البعد عن موضوعات الواقع المحلي، التي لم تكن تروق، إضافة إلى ما في الأسلوب القصصي «من وسيلة ناجحة تسمح له باستكمال رسم ملامح الطبيعة الخيالي واستقصاء أبعاده وأفاقه»<sup>(20)</sup>.

ويرى أحد الدارسين أن العريض كان متأثرًا بلحمذ زكي أبي شادي كما لم يتأثر بشاعر آخر، في نزعة القصصية وفي أسلوبه وكتابات الأخرى وإنما لذلك متشابهان في النثرية وامتلاء شعرهما بالتفاصيل والاستطراد وكونهما يملكان حساسة نقدية كانت «سببًا لتغليب العقل والفكر على شعرهما»<sup>(21)</sup> . وما يزعجنا هنا هو أسلوب الحكم القاطع الذي يبدیه هذا الدارس حول تأثر العريض بأبي شادي، مع أن الشعر القصصي جزء من تجربة التيار الرومانتيكي الذي شاع في العالم العربي آنذاك، ولا تكاد تخلو تجربة شاعر من هذا اللون من الشعر الذي ظهر عند شعراء مثل شبلي الملائكة، خليل مطران، إلياس فرحات، إيليا أبي ماضي، نسيب عريضة، شفيق وفوزي المفلوح، علي محمود طه، إبراهيم ناجي، وعباس العقاد. كما عرف الشعر الكلاسيكي العربي الحديث الملاحم والمطلولات الإسلامية عند البارودي وشوقي وحافظ إبراهيم وأحمد محرم وغيرهم<sup>(22)</sup> . ولا ننسى أيضًا أن للعريض قراءات عميقة ، في الآداب الأخرى كالفارسية والأربية والانجليزية وقد ترجم رباعيات الخيام إلى العربية. كما أن العريض نفسه يعترف بأنه يجد في القصة الأسلوب الأقرب إلى نفسه، والذي يساعده على أن ينطلق على رسله<sup>(23)</sup> ، وإنلك فإن القطع بتأثر العريض بأبي شادي لا يستند إلى مبرر بئس.

يقسم العريض ديوانيه «العرائس» و«شموع» إلى أقسام وتندرج تحت كل قسم قصائد بعنوانين مستقلة، ويعمد أحياناً إلى تقسيم القصيدة الواحدة إلى أجزاء مرقمة أو عناوين فرعية، كما يجمع أحياناً بين الطريقتين مما يسبب إرباكاً للقارئ، وإن كان الهدف من ذلك هو جعل القارئ يتابع أحداث القصيدة على مراحل وكأنها فصول رواية واحدة، وتبدأ ملامح القص من الجزء الأول المسمى (غناء) في ديوان العرائس وإن لم تكن بعد مهيمنة على بنية النص، وتجمع أربع قصائد في هذا الجزء بين القصيدة الغنائية وطابع الحكاية البسيطة، وكلها في ما يبدو تعبر عن تجربة واحدة وعلاقة بفتاة هي (مي)، يتكرر اسمها في كل هذه القصائد وتظهر لنا في أكثر من صورة<sup>(24)</sup> وتدور القصائد الأربع حول لقاء الشاعر بفتاته (مي) حيث يبينها حبه وأشجانه وهي بدورها تطلب دليلاً على هذا الحب، وتبدأ الحكاية كالتالي:

ولما تفيـاننا ظلال خمـيلة  
تساقط مثل الدر فوق خطانا  
وحذنتها بالحب وهي مصيخة  
على أمل أن تلتقي شفتانا  
أشاحت إلى الأزهار عني بوجهها  
دلاًّ وقالت لي كفى هنيانا  
أنا من مني أن اصـدق بالهوى  
جزافاً وطرفي لا يراء عيانا<sup>(25)</sup>

وعندما تقتنع (مي) بصدق الحب يتحول الصدود إلى اقبال:  
فعدلت مـالت إليّ ببشـرها  
وملت وأنسبنا الوجود كلانا  
فأدنت ثغري بأشتياق لثغرها  
فما أفكر حتى قبلته حنانا

ولا يخرج تتابع الأحداث عن هذا النسق، لقاء في ظل الطبيعة، وحوار بين الحبيبين تبدو فيه الحببة غير متأكدة من مشاعر الحب ثم لا تلبث أن تقتنع في النهاية وتستسلم

لإغراء الحبيب، أما وسائل الاقتناع عند الشاعر فتتنوع فمن وصف لفتاته بأنها أكثر جمالاً من الطبيعة، وأن عناصر الطبيعة تتمثل فيها، إلى قوله بأن الطبيعة تدعو إلى الحب، وأحياناً تقوم بلاغة الشاعر وحسن بيانه بدور مهم في استمالة الحبيبة نحوه:

فترامت عليّ في منتهى البش

ر وقالت له در لسانك

انا اخشى بان تمتع غييري

بالذي استتدبره من بيافك<sup>(26)</sup>

ويتسم قصائد (مي) بظاهرتين تتكرران في الشعر القصصي للعريض بدرجات متفاوتة، وبشيء من التحوير والملاحة لمضمون القصة وظروفها. الأولى هي حرص العريض على البدء بوصف الطبيعة أو المكان وما يقوم به من دور كإطار للأحداث، وأما الثانية فهو موقف المرأة أو بالأصح ما يؤول إليه حالها من مصير. حيث نجد الرجل في قصائد (مي) هو الأقوى وهو الذي يوجه الأحداث الوجهة التي يريد، كما أن خطابها للمرأة يبدو دائماً مقنعاً فلا تملك أمام هذا الخطاب الإغرائي سوى الاستسلام، ولعل ظهور شخصية (مي) بهذه الصورة التي تدل على الضعف الأنثوي مقابل النجاح الذكوري، والوصول بالقصة دائماً إلى نهاية حسية يقلل من أهمية ما يبثه العريض في القصيدة أحياناً من خطرات فلسفية ونفحات صوفية كإشارته إلى أن المرأة هي ملهمة الشعر، أو عندما يصف ما يشعر به نحوها من أنه مزيج متآلف من مظاهر الطبيعة، يجمع بين موج البحر وطلاء الشمس للمروج، وقطرات الندى، وهمسات الطر.

صور يا أميم شمتي ولكن

الفت من هواك معنى بهيجا

أما الطبيعة فهي مهمة عند العريض، ومن أغراضها إضفاء جو شاعري على مكان اللقاء بالمرأة مما يساعد على إنكاء العواطف وإلهاب الشعور<sup>(27)</sup> وإظهار أن المرأة تبدو أكثر جمالاً من الطبيعة، ومن ثم تكريس الفكرة التي يؤمن بها الشاعر ويتردد صداها في شعره وهي أن المرأة هي محور الجمال. مما جعل الدكتور







إلى أن يقول:

### فترى الجمال مع الضيف

حبة والكمال مع الضيفينه<sup>(32)</sup>

ويعد العريض في مهارة واضحة إلى تجسيد حدة الاختلاف بين المدينة والقرية من خلال رسم الشخصيتين الرئيسيتين في القصيدة: الفتاة وابن عمها اللذان يمثلان نمطين متناقضين، فهي رمز للريف<sup>(33)</sup> بما فيه من نقاء واستقامة، وهو رمز للمدينة بحياتها بما فيها من انحلال وتفسخ:

### شبان بين حياتها

وحياتها لعب وجد

وعندما تحمل الفتاة معها قيم القرية إلى المدينة وتفشل في تحقيقها هناك تنتهي التجربة بالعودة إلى الريف، دلالة على عدم التعايش بين البيئتين.

ولا يختلف تصوير العريض للمرأة هنا عما رأيناه لها في قصائده السابقة، ففتياته كلهن جميلات، ووديعات ووديات ينتهي بهن قدرهن إلى نهاية مأساوية، أو لحظة ضعف، حيث تتكرر صورة المرأة الأضعف في أكثر من موقف وبفعل ظروف أقوى منها<sup>(34)</sup> ويتضح ذلك في قصائد أخرى مثل (لؤلؤة الحب) و (بلبل في قفص) و (بين عشية وضحاها) وانتهاء باللمحمتين «أرض الشهداء» و «قيلتان» ولا نجد إلا استثناءات قليلة جداً تقلت فيها المرأة من هذا المصير المحتوم. ولكننا أيضاً لا يجب أن نغفل عن بعض المواقف التي ظهرت فيها المرأة - رغم ضعفها - وقد تمسكت ببعض القيم والصفات الحميدة مثل احتفاظ فتاة (قصة قلب) بعفافها أمام اغراء ابن عمها، ورفض الأم في قصة (بين عشية وضحاها) التسامح مع من سبق أن جرح كبريائها وتخلّى عنها، وكذلك صفة الوفاء في شخصية «دعد» في ملحمة (أرض الشهداء)، وفي شخصيتي «بلقيس وريا» في ملحمة (قيلتان). فهل أراد العريض أن يقدم لنا صورة تكاملية للجمال حسناً ومعنى معثلاً في المرأة رغم ما يقودها إليه أحياناً قدرها من مأساة؟ وهل يرمز بهذه التصحية عند المرأة إلى تكريس صورة خاصة للجمال وإعطائه

بعدًا مثاليًا ضمن الرؤية الرومانتيكية؟ لعل هذا هو الذي جعل حسن الجشي يقول إن المرأة في شعر العريض «مهما ازدهرت في عروقتها الحياة ليست امرأة واقعية أي ليست امرأة بعينها بمقدار ما هي نموذج مرئي يرمز إلى المرأة الخالدة، ورسالتها التي تضطلع بها في هذا الوجود الإنساني»<sup>(35)</sup>.

إن الكتابة أو الحديث عن أديب كإبراهيم العريض وعن انجاز العريض هو خيار صعب قد لا يعود الباحث منه بما يتناسب وأهمية هذا الإنتاج الضخم وحجم هذه الشخصية المتنوعة المهارات والاهتمامات، وليس من السهل أن يضع الدارس قلمه في موطن لم يسبقه إليه أحد. فقد حظي إنتاج العريض باهتمام كبير من الدارسين والنقاد داخل البحرين وخارجها، وقد علمت أخيرًا أن الاستاذ الباحث عبد الحميد المحادين قد اهتم بتوثيق (بعض ما قاله النقاد العرب حول العريض عبر خمسين سنة) «انظر (مجلة البحرين الثقافية) ، السنة الثالثة العدد 9 يوليو 1996.

ولعل هذا الاهتمام الممتد على مساحة نصف قرن، كان ثمرة لهذا العطاء الثري، ونتيجة للنزعة المبكرة نحو الانتشار خارج حدود البحرين، وحرص العريض على جعل تجربته تتعانق وتتلاحم مع تجربة الشعر العربي الحديث في لبنان ومصر والعراق وسورية ، وهو الأمر الذي استرعى انتباهي هنا وحاولت - باقتضاب - أن أشير إلى أهم مظاهره، لكن موضوع النزعة العروبية يستحق دراسة معمقة ومتخصصة تتناول هذه الظاهرة في أبعادها وأثارها المختلفة.

والواقع فإن مظاهر التنوير قد تعددت في تجربة العريض واتخذت مناهج وطرقًا شتى تعرضنا بشيء من الإشارة إلى بعضها ، ولا ننسى هنا زيادة العريض في المسرح، فقد كان مع زميله عبدالرحمن المعاودة من أوائل من كتب المسرحية وحرص على انخال الفن المسرحي إلى البحرين، ورغم عيوب البدايات فلا ينكر أحد أهمية الريادة التاريخية، وقد ثمن ناقد مسرحي بارز هو الدكتور إبراهيم غلوم التجربة المسرحية في البحرين ومنها تجربة العريض بما لا يدع مجالاً للقول - انظر العدد الخاص من مجلة كتابات.

أما تجربة الشعر القصصي فقد كان العريض أحد أبرز كتابه في العالم العربي حيث كشف العريض عن موهبة غير عادية في تطوير الشعر أو ترويضه لهذا الفن على حسب رأي مارون عيود<sup>(36)</sup> كما حقق العريض التحليق إلى أوسع مدى يحلم به من التجديد والتنوع في القوافي<sup>(37)</sup> مهدداً للقصيدة الجديدة في البحرين<sup>(38)</sup>، وكانت مشابهة بعض موضوعات شعره القصصي لموضوعات الحياة المعاصرة ومعالجته بهذا القدر من الذهنية، واحتفائه بالتفاصيل الدقيقة أحياناً ما هيأ لظهور التيار الواقعي في شعر البحرين، لذا فإن جهود العريض الشعرية تمثل إضافة مهمة وانعطافاً حاداً في تجربة الشعر المعاصر هناك<sup>(39)</sup> كما تقوم تجربته بشكل عام على المستوى العربي بدور مهم مع تجارب الشعراء العرب الرواد وهي بمثابة الجسر الذي عبر عليه الشعر العربي من مرحلة الإحياء إلى غيرها من المراحل المعاصرة<sup>(40)</sup>.

## (2)

إذا كان إبراهيم العريض قد فضل أن يؤدي دوره في تغيير واقع الثقافة والشعر في البحرين من خلال أسلوب ومنهج رأى أنه يتلاءم مع طبيعة شخصيته وفلسفته في التنوير، فإن محمد حسن عواد (1902-1980)، الذي ولد قبل العريض بست سنوات وعاش في ظروف اجتماعية وثقافية مختلفة، قد اختار المواجهة المباشرة لحالة الثقافة والأدب والمجتمع في بيئته الحجاز منذ العشرينات الميلادية، وظل في صدام حاد مع هذا الواقع في أشكاله وصوره المختلفة. داعياً إلى الثورة على كل قديم في الفكر والحياة وإلى الأخذ بأساليب النهضة الحديثة والانفتاح على حضارة العصر<sup>(41)</sup>، وتميز إنتاجه الغزير الذي جمع بين الشعر والمقالة - بالجرأة الشديدة في مهاجمة الجمود والتخلف، واتسم بالحدة في الأسلوب والطرح، وعرفت شخصيته بالاعتداد بالنفس، وبالصلابة والثبات على ما تعتقده وتدافع عنه من آراء ومواقف.

بدأت معركة العواد مع القديم في مقالات نُشر بعضها في صحيفة (أم القرى) التي تأسست في مكة عام 1924 مع بدء الحكم السعودي للحجاز، ثم أعيد نشرها في كتابه الشهير: (خواطر مصرحة) عام 1927، وتضمنت نقداً مرّاً للشعر والأدب عامة

ولمناهج التعليم وعلماء الدين، ولبعض عادات وأخلاق المجتمع، واهابت بالأمة أن تبادر إلى إصلاح حال الأسرة والمدرسة، وأن تتخذ الغرب وحضارته مثالا على النهضة العصرية المأمولة للحجاز.

وقد أخذت أفكار العواد الجريئة، وأسلوبه اللاذع والساخر المجتمع بالدمشة والصدمة، وألّبت عليه الأوساط الدينية والمحافظة، وكانت سببا في تركه لوظيفته في مدرسة الفلاح بجدة ذات الأسبقية التاريخية في تاريخ التعليم... وكانت تعرضه للعقوبة والسجن... غير أن (خواطر مصرحة) - من ناحية أخرى - حظي بإعجاب عدد من الأدباء مثل محمد سرور الصبان الذي قال عنه بأنه (انجيل الثورة الفكرية)<sup>(42)</sup> ووصفه عبد السلام الساسي بأنه (ثورة إصلاحية على الأدب والمجتمع)<sup>(43)</sup>، وشبهه محمد عالم الأصفاني بالديناميت في عنف ثورته، ونوه به آخرون مثل عزيز ضياء، وعبد الله عبد الجبار، ومحمد علي مغربي، وأحمد زكي أبو شادي. ويعتبر الكتاب الآن العمل الأشهر من بين أعمال العواد، والأصدق تعبيراً عن أسلوب العواد وشخصيته وفكره.

يحمل كتاب (خواطر مصرحة)، علاقة تآثر وتشابه مع الفكر التجديدي العربي آنذاك، لذا فإنه لم يكن من المستغرب أن يعقد النقد علاقة بينه وبين (الديوان) 1921 في عنفه وثورته على الشعراء التقليديين، و (الغريال) 1923 في هجومه على الشعر القديم<sup>(44)</sup>. ولكن الكتاب كذلك يمثل لفكر عدد من زملاء العواد ومجاليه مثل محمد سرور الصبان، ومحمد سعيد العامودي، وعبد الوهاب أشي (من الذين تبلورت أسس ثقافتهم ومواهبهم الأدبية في عهد الحسين)<sup>(45)</sup>، واستفادوا من توافد عدد من رجال الأدب والإصلاح الشاميين على مكة لمساندة الثورة العربية، وأخذوا يبتئون أراهم النهضة من خلال صحيفة «القبلة» التي انشئت مع قيام الثورة 1916، وكان لهذه الأفكار الجديدة وأسلوبها الأدبي الرصين أثره في نفوس تلك الناشئة الحجازية، وما أن حل العهد السعودي حتى أصبح هؤلاء الشباب كتاباً ناضجين يملؤهم العزم والحماس للمشاركة في النهضة في ظل مجتمعهم الجديد، وظروفه المواتية للتغيير والتجديد، فاندفعوا يناقشون قضايا الوطن وقضايا الفكر والأدب على صفحات (أم

القرى) و (صوت الحجاز) 1931 مؤكدين على أن الأدب من أقوى العوامل في تقدم الأمم، ومطالبين بأن يكون له دور فاعل في المجتمع<sup>(46)</sup>.

وفي الوقت الذي تفرقت فيه السبل بزملاء العواد وسلك البعض طريقا أقل عنفا وأكثر هدوءا ومهابة، واصل العواد نشاطه في الساحة الثقافية من خلال شعره ومقالاته التي ظل مواظبا على نشرها في الصحافة، ويبدو أن كتاب (خواطر مصرحة) بما حققه للعواد من شهرة، وما أثاره حوله من ضجة قد فرض على العواد الطريق الذي كان عليه أن يسلكه أراد أم لم يرد، فليس من السهل على العواد الذي عرف بفكره الطليعي والمتجدد. وباعتزازه بمواقفه، واستماتته في الدفاع عنها، ان يتراجع عن هذا الطريق الذي عرفه الناس به، وأحبه من أجله، مهما كلفه ذلك من ثمن، ومن يعود اليوم إلى فكر العواد وفلسفته في التنوير يجدها متجذرة في هذا الكتاب الذي أصبح علامة على شخصية العواد، وعلى ثقافة مرحلة مهمة من مراحل نهضة الفكر والأدب في المملكة.

سنعرض هنا - وباختصار - لبعض من تنظير العواد لصلته ذلك بما يراه، من وظيفة الشعر وصلته بالحياة، وقد جاءت آراء العواد تلك متناثرة في «خواطر مصرحة» وفي كتبه الأخرى، وفي مقالاته الصحفية ومقدمات دواوينه، ويكاد يجمع ما بينها تأكيد العواد على أن يحمل الأدب رسالة ذات مضمون هادف، فالشعر (قوة سحرية تدفع بالحياة إلى الأمام، والشعر فجر يبذل الظلمات)<sup>(47)</sup>. والشعر الصحيح يجب أن يكون (تعبيرا عن حياة وتصورا لحياة وبغما لحياة أسمى)<sup>(48)</sup>.

وتدخل تعريفات العواد للشعر مع ما يسميه بمقياس الشعر ورسالته، ويعيد من خلال ذلك تأكيد على صلة الفن بالحياة، وبأن الشعر مرتبط بالحقيقة ومنبثق عنها<sup>(49)</sup>، وأن العقل هو طريق الاهتداء إليها<sup>(50)</sup>.

أما موضوعات الشعر كما يراها العواد في تلك الفترة المبكرة من حياة الأمة، فهي الحث على النهضة، والارتباط بقضايا الإصلاح، والدفاع عن الحياة الكريمة<sup>(51)</sup>، وهذا هو

الشعر العصري الذي (يتفاعل والعصر الذي نعيش فيه ويحمل أقدس رسالاته وهي الحرية  
الفرية واشتراك الأفراد بالحقوق والواجبات... وإخضاع المواهب لخزمة الشعب وتقنيح  
وعيه، وقيادته إلى مستوى عال لمعرفة حظه في تقرير مصيره)<sup>(52)</sup>، وعندما عاب على شعراء  
الحجاز تقليدية المضامين الشعرية تحدث عن الموضوعات التي ينبغي أن يناقشها الشعر  
(الوطن وحاجاته المادية والمعنوية والأخلاق والعادات، والحرية، والغرب وما يتطلبه المقام من  
الحث على مناقسته والتعلم منه، وأخيراً الحياة كلها بما فيها من خير أو شر)<sup>(53)</sup>.

لا تقف دعوة العواد في التجديد عند مضامين الشعر بل تشمل الشكل كذلك  
انسجاماً مع شخصية العواد المفطورة على التجريب، والمتحررة من عبودية التراث  
وتقديسه، ومتى كان الشعر عامل إصلاح وتنوير ويحث عن الحقيقة فإنه لا فرق عنده: (بين  
أن ينظم على الطريقة القديمة، أو على الطريقة الحديثة المتمثلة في الشعر الحر والشعر  
المطلق، والشعر المنثور)<sup>(54)</sup>، فالعواد يعي بحسه الفطري أن تجديد الأغراض قد يقتضي  
تجديداً في أشكال التعبير، وأن الحياة الجديدة التي يدعو إليها، تتطلب أن يتوأكب تحديث  
الشعر مع تحديث الواقع، فمن غير الممكن أن تسكن الروح الجديدة الغرائب القديمة.

لذا فإنه من الطبيعي للعواد الذي يؤمن بدور الأدب في النهضة والبناء والاصلاح  
الشامل أن يتبنى الأشكال الجديدة والممكنة لحمل هذه الرسالة كاملة؛ ومن هنا جاء  
حماسه للشعر الحر، والشعر المنثور الذي يصفه بأنه (شعر أصيل قائم في الآداب  
كلها وأنه لا وزن فيه ولا قافية ولا تقيد بتفعيلة إلا ما جاء عفواً الخاطر)<sup>(55)</sup>، وفي سنتينه  
الأخيرة نظر قصيدة النثر وقال انها تقوم على الموسيقى الداخلية (التي لا تحس ولا  
ترى عندما تقرأ قصيدة نثرية أو قطعة نثرية ليست مقفاة أو موزونة لكنها بارعة التأثير  
تنقلك من أفق إلى أفق ففيها شيء من الخيال وفيها شيء من موسيقى الالفاظ)<sup>(56)</sup>،  
كذلك حاول ادخال الاسطورة إلى الشعر السعودي، ففيها عالم (من الآلهة تتدفق فيها  
حياة تفوق الحياة البشرية وتتفاعل معها)<sup>(57)</sup> لكنه لم ينتج في توظيفها توظيفا فنياً،  
فقد ظلت فينوس وكويبيد وأبولو مجرد أسماء تتكرر في قصائده من دون وظيفة تذكر،  
وكان فضله هو تقديم الاسطورة للقارئ، السعودي من خلال مقالاته وتعريفه بها في  
هوامش قصائده.



تعتبر قصيدة (جنون الناقدین) من أوائل شعر العواد في الدعوة إلى النهضة والثورة على القديم، وقد تزامن ظهورها مع طبع (خواطر مصرحة)، وتلخص أسلوب وأفكار ذلك الكتاب. تبدأ القصيدة بمقدمة يتغزل فيها الشاعر بحبيبتة سليمة (الحجاز)، لكن سليمة ترى أنه من الواجب الوطني على الشاعر أن يسخر قلمه للنهضة ويعان خواطره الصريحة ويثور:

العقل فوق الحس أنك قلت ذاك فأين ذاك  
دعني وقم بالواجب الوطني وابتنس العـراك  
ارسل خواطرك الصريحة واخترق حجب السكوت  
وادع البلاد إلى الحياة فهل تروقه أن تموت  
والله ما خلق البراع لأن يعيش محيرا  
لا بد للمبركان يوما أن يرى متفجرا  
لم لا تنور وإنما خلق الشهباب لكي يثور  
.....  
وذع حياة السارين فإنها قصمت عراك  
واستقبل العهد الجديد فإنه يُعلي نراك  
حطمت قيودًا طامها فيهما رسفت مكبلا  
واخلع رداء قد تقادم فاستحبال إلى البلى  
كن مصغيا للمصلحين ولا تقل ما المصلحون  
فإني متى يودي بك المتخطفون العابثون<sup>(58)</sup>

وتحمل هذه القصيدة الكثير من رؤية العواد للإصلاح وأسلوبه في المعالجة وتعكس احساسه المرير بالواقع، وشعوره بالواجب تجاه تغييره ووسائل التغيير المنتظر من الشباب. فالتأخر والتخلف قيد وأغلال وموت، والتغيير واجب وطني يتطلب الثورة على هذا النوع من الحياة ووسيلة الثورة الأتلام، فما خلقت الأتلام إلا لتنفجر براكينها في أيدي الشباب عماد الثورة، الذين عليهم أن يستمعوا لنصح المصلحين وليس المتشددین في الدين.



وتظل صورة النهضة التي تشبه الثورة في عنفها تتكرر في قصائد أخرى حيث تنقلب الأرض إلى سماء:

يا بني قــومــي اــمــا  
أن أنـرقى اــمــا  
قــد مـكـنـا نـومـاً  
فـشـرنا العـقـمـا  
قـابـعـثـوا يـقـظـة  
تـقـلـب الأـرض سـمـا  
تـجـلـع الـزـارع فـيـكم  
سـيـدا مـحـترـمـا<sup>(59)</sup>

والقلم هو وسيلة الإصلاح الأبرز، ووظيفة الكتاب والشعراء هي وظيفة المصلحين الذين ينبغي عليهم استخدام القلم بعنف كما يستخدم السيف وأن يحددوا الجهود في سبيل الإصلاح ويدعوا للفرقة:

حكـامـنا  
خطـبـانـا  
كـتابـنا شـعـرانـا المـتـيقـظـين  
لا تـهـملـوا مـرضـا المـ بـنا سـنـين  
داووا الحـيـاة وبيروا علل الصـراع  
سلّوا البراع  
ويدعوا للنـزاع<sup>(60)</sup>

وفي قصيدة (خطرات) تتحول المشاركة في الإصلاح من وظيفة اختيارية إلى قدر يتلبس النفوس ولا تستطيع له دفعا، خاصة إذا كان الإنسان شاعرا، وقدر العواد هو أنه شاعر وجريء وصريح ويحب وطنه - كما يقول - والقصيدة من أوائل شعر العواد ومع ذلك فقد ابتعدت عن المباشرة، وعن النبرة الخطابية الصاخبة التي رأيناها في

الأمثلة السابقة، وأتحدث فيها مشاعر العواد وحبه للوطن، بحزنه على واقع حاله. ولا نبالغ إذا قلنا أنها من أجمل قصائد العواد في هذا الموضوع:

لم يارب أنت علمتني الشعر  
وطوعت في بناني الإبداعا  
ولماذا أصرت موهبة الأ  
داب توحى النمسو والإبداعا  
ولماذا جعلت مني جريئا  
وصريحا وناقدا ما استطاعا  
ولماذا إذ أنت قسرت هذا  
قد جعلت الحجاز يهوى الضياعا  
ولماذا قسرت للمقوم فيه  
أن يكونوا جلامدا وتلاعا  
لم تقدر لي السكوت على الضيم  
ولم ترزق البلاد استماعا<sup>(61)</sup>

والعواد بعبارات أخرى يؤكد في هذه القصيدة وما سبقها من أبيات على ضرورة التزام الشاعر بقضايا الوطن، وعلى عنصر الأدب كعامل من عوامل الإصلاح، وهي مفاهيم ظل يكررها دائما، كما أنه يتحدث هنا عن دوره في المشاركة في هذه الرسالة التي يتحملها ليس كواجب فقط وإنما كجزء من حبه للوطن، وهو دور ظل يفخر به كثيرا ويصفه بأنه (كفاحه) من أجل التجديد ونشر الفكر الحر. وقد ساء أن يكون الشعر في مطلع النهضة الأدبية بعيدا عن الدور الذي يجب أن يقوم به، فحمل على الشعر التقليدي في الحجاز ووصفه بأنه صديد فكري وقويوم<sup>(62)</sup>. ودعا إلى حتمية (تغيير المفاهيم في الأدب القديم الذي كان يعيش بغير رسالة اجتماعية سامية وبغير عناصر للبعث وبغير هدف فكري بعيد، وبدون سلطة تتناول

كل ما في الحياة فتزنه وتصفيه وتطوره<sup>(63)</sup>، وتلخص الأبيات التالية - التي يهاجم فيها الشعراء التقليديين الكثير من مفاهيم وتعريفات العواد للشعر التجديدي. فهو سحر وروح وحكمة وحقيقة وليس نظماً:

إنما الشعراء أيها القوم روح  
حياة تملا الشعور بهاء  
وجلال في الصقيقة يبدو  
لأولي الذوق حكمة غراء  
ذاكم الشعر لا سطور تساوت  
وقوافر منهجات ولاء  
ذاكم الشعر لا فعولن فعولن  
فاعلاتن مفاعيلن تحراءى  
فدعوا الشعر إن في الشعر سحرا  
واتركوا النظم إن في النظم داء<sup>(64)</sup>

وكجزء من الرسالة الاجتماعية التي يشعر العواد أنه يحملها كتب قصائد في موضوعات الأخلاق والتربية والحث على السلوك الفاضل ونبذ الانحراف والخمول والكسل، وصور لنا نماذج بشرية يسخر منها وينتقد ممارساتها مثل: المنافق، والكذاب والشيخ المسن الذي يتزوج بفتاة صغيرة، والبخيل والمبذر الخ. وقد أدى نقده لمناهج التعليم، وطرق التدريس التي تقوم على الحفظ والتلقين وتلغي سلطة العقل، إلى مجابهة ساخنة مع علماء الدين في الحجاز الذين كانوا يؤلفون الكتب في البلاغة والنحو والصرف والمنطق، فوصفها العواد بأنها خالية من التفكير والعقل (وكانما نقلها مؤلفها أو جامعها أو سارقتها لا أدري ماذا؟ نقلاً بدون أن يعمل فيها عقله)<sup>(65)</sup>. وبلغ من عنف العواد في نقده للعلماء أن راح يسألهم بأسلوب لاذع السخرية:

(أين أفكاركم وعقولكم)

البيست موجودة في رؤوسكم

لماذا خلقت رؤوسكم

هل خلقت لتملاؤها تيقناً ونشوقاً

وتضعوا عليها عمامة عظيمة وقلنسوات خيزرانية<sup>(66)</sup>

ووصفهم بأنهم حقى وجاهلون وعاجزون عن الاجتهاد ولا يستطيعون ابداء رأي في مسألة أو تصرف في أمر، وكان العواد يتطلع إلى مشروع شمولي للنهضة، ويتوجه إلى معوقاتهما بالنقد الشديد، من أبرزها في نظر العواد مناهج التعليم، وفكر بعض رجال الدين الذين كانوا يعارضون الجديد ويظنون الثورة على القديم حراما حتى وإن كانت ضد العادات والممارسات البالية في الثقافة والسلوك:

يا هؤلاء الهـوائف بالـحلال والحـرام  
والصاخبون على الصراحة والثقافة والذمام  
من دون أن يتفهموا روح الخصام أو الوئام  
ما في الديانة أن يحارب من يـلـوـر على الظلام<sup>(67)</sup>

وفي مقابل هذه الفئات التي توجه العواد إليها بالتعنيف والنقد الشديد، هناك فئات أخرى توجه إليها العواد بالتشجيع ومنها المرأة التي كانت قضاياها جزءا مهما ضمن مشروعه التنويري فدعاها للمشاركة في نهضة الوطن والأخذ بأساليب التربية الحديثة، وطرح معتقدات الماضي، والثورة على الحجاب:

(وزحزنن بأيديكن لا بأيدي الرجال هذا الحجاب الدخيل على عادات العرب، وعلى مبادئ الدين، وعلى أسس الأخلاق الشريفة... فابعدنه يا نساء العرب والمسلمات وأيتها الشرقيات فليس في دينكن ولا في دماكن شيء يوحى بالعبودية والنذل والحقارة والتخلف)<sup>(68)</sup>.

وبعد أن طرأت بعض التحولات على ثقافة المجتمع أصبح موضوع المرأة من الموضوعات الحساسة ولم يعد مسموحا بإثارة مثل هذه القضايا، فاقتنع العواد عندئذ - وربما على مضض - بتشجيع المرأة الكاتبة باعتبارها رمزا من رموز التحرر الذي يطالب به المجتمع، ولكنه وإلى أن مات كان أحد أبرز أنصارها، وكان يسميها بالجنس العطوف، وعندما نحت للشعر المنتثور مصطلح (شعر) أشار إلى أنه قصد به

ذلك النوع من الخواطر التي عرف بكتابتها عدد من الكاتبات السعوديات<sup>(٦٩)</sup> ومن الملاحظ ان العواد ظل دائماً يكرر كلمتي (حر) و(حرية) حتى اصبح نموذج «الإنسان الحر» من أهم نماجه التي مجدها واحتفى بها وبشكل لاقت للنظر في كتاباته الشعرية والنثرية ويأتي هذا انسجاماً مع نزعته للتجديد والتحرر من كل قيد.

فعندما يحرض الفتاة الحجازية على الخروج على التقاليد القديمة وأنماط التفكير السابقة يخاطبها بقوله: عيشي حرة<sup>(٦٩)</sup> ويصف الكتاب المجددين مثل طه حسين والعقاد وهيكال والمازني وسلامة موسى بالكتاب الاحرار<sup>(٧٠)</sup>، وفلسفة الحياة المعاصرة عند العواد هي ان تعيش حراً<sup>(٧١)</sup> والحرية عنده تتعدد فهي الحرية الفكرية والسياسية، وهي حياة الديمقراطية والعدل والمساواة والتعبير الحر، وحرية الإنسان واستقلاله عن كل قيد.. وهي أساس النهضة وقاعدتها للأفراد والشعوب<sup>(٧٢)</sup>.

:

يتحدث العواد، في مقدمة ديوانه الثالث (نحو كيان جديد)، عن طبيعة المرحلة التي كتب فيها قصائد الديوان، ويصفها (بأنها الطور الذي يتجه فيه الشاعر الى فلسفة الحياة الإنسانية المتسعة بعد ان اشبع احساس الصبا المتفق بعاطفة الوطنية القومية<sup>(٧٣)</sup>)، لذا فإننا - ابتداء من هذا الديوان - نجد في شعر العواد اتجاها نحو موضوعات التساؤل عن سر الوجود، ومصير الإنسان، وموضوعات تمجيد العقل ودرره في فهم ما وراء المحسوسات والمرائي من حقائق كونية لا نستطيع ادراكها إلا من خلال التأمل. وفي مقدمة قصيدته (امام الستور) يشير إلى هذا الاتجاه قائلاً: (وقصيدتنا هذه على رمزيتها الفنية خطاب للعقل وهو الاداة الجبارة التي يستعملها الإنسان لاكتشاف أسرار الكون والنفس)<sup>(٧٤)</sup>. وتكشف قصيدة أخرى هي (صلاة نفس)، عما يعنيه العواد بهذه الفلسفة:

قـالـت النفس قم نصلي إلى الله

هـ فـشـرَ النفسوس من لم يصل

---

\* يتكون مصطلح (نفس) من الحرف الاول من كلمة (نفس) والاول من كلمة (نثر)، و(حرف الراء) مطبوع في الكلمتين.

قلت يا نفس سبيحي الله طوعا  
 واصطيحي واستنكري ان تملي  
 سبيحي الله فالطبيعة يقضى  
 وتعالى قسرب الخضم نصلي  
 في صفاء يشع من فلك الـ  
 همام مستعليا اذا الكون يملئ  
 يفهم البعض في حقيقة بعض  
 تبرز البعض موحيا روح كل

.....

اترين الطبيعة والجبال الآن كالكا  
 عب وشئ الجمال في برديها  
 ليس في البحر والجبال ولا في  
 منظر الكائنات ترون إليها  
 لا ولا في الطيور رؤا في الـ  
 حوان مرتادة على جانبها  
 ليس في هذه المراتي حياة  
 ثرة تجثم النفوس إليها  
 إنما منبع الحياة من القلب  
 ب ومن قساعه تمد يديها  
 فاسلكي منهج التأمل فالـ  
 يات توهي إذا اصيخ إليها<sup>(75)</sup>

ولا يسمح المقام هنا بالتوقف عند الاتجاه التأملية وأثر العقل في شعر العواد،  
 غير أن مبالغة في توخيف هذا المفهوم، قد أدى إلى رسم شعره عامة بالثرية والذهنية،  
 مثلما لاحظ بعض النقاد وأدى إلى طغيان شخصية العواد المفكر على شخصية العواد  
 الأديب، والمعلم الاجتماعي على شخصية الفنان، وهي نتيجة يمكن تصورها ضمن إطار  
 تقمص العواد لهذا الدور التنويري التوجيهي، وتوظيف الشعر توخيفا نفعيا حتى وإن

جاء ذلك على حساب الفن، وجمال التعبير مما نراه ممثلاً مرة في نقده المباشر لميوس المجتمع، ومرة في هذا النوع من القصائد التي تتقلها العقلانية، والتأمل الفلسفي الذي لا يلامس عمق الأشياء، ولا ينفذ إلى حقائقها.

لكن مفهوم الوظيفة النفعية عند العواد قد انقذ شعره مما وقع فيه بعض مجاليه من الشعراء من انكفاء على انفسهم، واعتصام بإبراجهم العاجية، في ذاتية مفرطة بعيداً عن هموم المجتمع وقضايا الناس، وساهم - بقدر متواضع - في التأسيس لتيار الواقعية في الشعر السعودي أو على الأقل في لفت الانتباه إليه وإلى أهمية أن يكون الأدب وثيق الصلة بالواقع خصوصاً في مجتمعات مثل مجتمعاتنا في الخليج والجزيرة لاتزال تعاني من معوقات كثيرة على مستوى التنمية وعلى مستوى الفكر والتعبير الحر.

وقصيدة (تين وجميز) تجربة في هذا الاتجاه، وتجمع أكثر من ظاهرة فهي مثال على نتاج العواد التالي الذي يبتعد عن عنف النقد المباشر ويتوجه لنقد مفاهيم وأوضاع اجتماعية بدلاً من نقد الأشخاص، ومثال على مفهوم الشعر الواقعي عند العواد ، وعلى دعابة هذه الشخصية وهزلها، وعلى توظيفه للصور الشعبية والحس القصصي، وأخيراً كمثال على محاولات العواد للتجديد في الشكل الشعري:

غادرت يوماً مكتبي تعباً من العمل الطويل

وذهبت بعد العصر أطلب راحة القلب الكليل

فاخذت أمشي هانئاً

أنا والأصيل

ومررت في سوق الفقير

هذه هي الأكواخ يخطر بينها خلق كثير

رجل ضريع

وفتى يقود حماره العاري الهزيل

والصبية اللاهون في مرح كليب

والعابرون الهازئون

وباعة الحطب القليل  
والصانع الغشاش  
والمحتال  
واللص الخطير  
والبدو تمتر العشاء  
وجمالهم معهم سواء  
وهنا الحضارم في الحوانيت الصغيرة يحكمون  
والخادم الهندي يصرخ في الحضور  
«مين شاف لي التيس الخطيس  
وامه الحمراء... ومعهم جفرتين»

.....

وترى النساء السود تقعد عاريات للمبيع  
لكانهن من القبور  
خرجن في يوم النشور  
يصخبن حولك بالرطانة والسرور  
هذي تبيع مقدا  
وتبيع هذي سمسما  
وتبيع ثالثة عطور

.....

وإلى الشمال يبول كلب في الطريق  
بين الجلوس  
وعن اليمين بجاجة تعبت من النباش الطويل  
لاشيء غير الروث منتشرا تبعثره سدى  
تبغي شعير  
أوما ينوب عن الشعير  
ويمر جندي فينثر بالصفير:



هذا رئيس المجلس البلدي يعتزم المرور  
ورئيس غرفتي التجارة والصناعة والمدير  
وطبيب منطقة الجنوب  
وأخو الطبيب، ورئيس تحرير الصحيفة والأبيب  
يبلغون تزجية الفراغ بواحة الشيخ الكبير  
فإذا سالت الجالسين هنا عن الشيخ الكبير  
- الجالسين على التراب  
بين الذباب -

قالوا: رئيس الحي صاحب ذلك المغنى العظيم  
رب القصور  
ورب بستان الطيور  
وممتع الرؤساء بين هوائه الطلق الجميل  
بالتين والزيتون  
والعنب المثلج والعصير  
والغارش الرجبات بالبسط الأنيقة والزروع

فرحت ابراجي لأكدح من جديد  
كحمار طاحون يدور  
وعرفت أن التين والجميز يختلفان بين الأكلين  
هذا له قوم وذاك له كذلك آخرون<sup>(76)</sup>

جدة 1955

وخلف العواد وسائل عدة للتأثير، ولبت آرائه وإيصال رسالته إلى الناس، ومن  
هذه الوسائل الصحافة التي كان يعتبرها وسيلة من وسائل التنوير<sup>(77)</sup>، حرص من  
خلالها على إقامة علاقة مستمرة مع المجتمع واتخذها قناة اتصال لمناقشة ما يستجد  
في الساحة، وللترويج لأرائه وأفكاره في الثقافة، وفلسفته في الإصلاح.

وعمد إلى أسلوب دعائي في الحديث عن نفسه وعن أعماله وإنجازاته، فقال عن «خاطر مصرحة» انه: (إشاع سقوط الاتباعية والتقليد والارتزاق بالأدب الدليل وأيقظ الوعي الاجتماعي العام)<sup>(78)</sup> وعن أسلوبه وما تركه من أثر: (ولم تكف بالنقد الهادئ، بل زلزلنا النفوس السائرة والمتحجرة)<sup>(79)</sup>، (واستطعنا مع بعض أصدقائنا أن نوجه شعراء هذه البلاد بدراساتنا وأمثلة شعرنا إلى الطريق الصحيحة)<sup>(80)</sup> (وإيمان بمذهبنا كثير من إخواننا الشباب)<sup>(81)</sup> وأعاد في دواوينه نشر ما كتب عنه من مقالات وكلمات تقيظ ولا يخفى ما في هذا كله من تأثير على القارئ.

واشتبك في خصومات أدبية مع حمزة شحاتة وعبد القدوس الأنصاري وغيرهما، ولم تنشأ معاركه حول مفاهيم نقدية وإنما لأغراض شخصية ونزعات ذاتية<sup>(82)</sup>، وكان الهدف منها التنافس على المكانة الأدبية والفكرية والتقليل من شأن الآخرين. وقد اعترف العواد بأن خصومته الشهيرة مع حمزة شحاتة كانت بسبب سوء فهم<sup>(83)</sup>. وذكر الأنصاري أن الخصومة مع العواد كانت نتيجة اختلاف في المناهج بين المدارس الأدبية، ولم تكن حول قضية جذرية<sup>(84)</sup>. ولعل مما يؤكد هذا الرأي أن معارك العواد كانت مع كتاب وشعراء يعتبرون مجددين، ولم يعرف عنه أنه دخل في خصومة مع رموز الشعر التقليدي آنذاك مثل أحمد إبراهيم الغزاوي أو فؤاد شاكر. والمهم هنا هو أن العواد كان يوظف خصوماته كوسيلة لإشاعة آرائه والإشادة بنفسه، ولممارسة دوره في التنوير الثقافي بما يورده من معلومات وإضاءات حول قضايا مختلفة. ويندرج تحت هذا الأسلوب ما يضعه من مقدمات لبعض قصائده. تُعرف بمناسبةاتها وموضوعها، وتفسر ما غمض من كلماتها وما جاء فيها من رمز أو إشارة إلى تجديد بقصد تكريس الهدف المعلوماتي وتوجيه القارئ وجهة محددة حتى لا يخطئ التأويل.

واستخدم العواد مستويات عدة من اللغة تجمع بين الهجاء والسخرية الحادة بقصد الإثارة والتأثير، وظل يريد تعابير بعينها مثل: الكاتب الحر، الشاعر الحر، والأدب الحر. وجسد بعض العيوب الاجتماعية في صورة هزلية مثلما فعل في شخصية الشاب الحجازي في كتابه (خاطر مصرحة) وقصيدة (تين وجميز).

أراد العواد أن يكون كاتباً اجتماعياً، وناقداً أدبياً وشاعراً مجدداً وتأثر بثقافة جيله وبالوظيفة الكلاسيكية للأديب فاشتملت دواوينه على أغراض جديدة وأخرى تقليدية. وعكست أفكاره في التجديد الأدبي والإصلاح الاجتماعي فلسفات عدة جمعت بين فكر زعماء الإصلاح والتنوير في الشرق والغرب، وآراء مدارس التحديث الشعري كالديوان وأبولو والمهجر. ولعله كذلك تأثر بقراءاته في المذهب الواقعي وصلته الفن بالحياة، فطرح كل هذه المعرفة لتلائم رؤيته للتغيير والتجديد، وتتناسب مع ظروف عصره وحاجات مجتمعه، فأنطلق في نقده للقديم من تمرده العفوي على الواقع<sup>(85)</sup> المتخلف، ومن احساسه الصادق بالمجتمع والوطن<sup>(86)</sup>. وإذا كان العواد قد بعثر جهوده يحارب على جبهات متعددة، وكانت طموحاته في التجديد الشعري أكبر من طاقاته، مع ذلك فإنه يقف اليوم كرمز شامخ في تاريخ الفكر والأدب في المملكة العربية السعودية: في تفتح عقله وفكره، ورؤيته الطليعية وفي دعوته للإصلاح والجرأة في نقد القديم، وإخلاصه لمبادئه وآرائه.

\*\*\*\*\*

## الهوامش

- (1) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، ط1، الكويت 1995، المجلد السادس، ص 104
- (2) أنظر مقبلة ديوان إبراهيم العريض (مطبوعة حكومة الكويت - الكويت 1979).
- (3) محمد جابر الأنصاري «كلمة نقد صريحة في أدب العريض: العريض كما أراه بعد 15 سنة من دراسته» مجلة كتابات، السنة السادسة، العدد السابع عشر 1981، ص 95
- (4) عبد الحميد للحاين «إبراهيم العريض شاعر متخوف» مجلة كتابات - مرجع سابق ص 111
- (5) محمد جابر الأنصاري، أنظر دراسته السابقة ص 95
- (6) محمد جابر الأنصاري، المرجع نفسه ص 95
- (7) المرجع السابق ص 56
- (8) إبراهيم العريض: «نظرات جديدة في الفن الشعري»، (مجموعة دراسات نقدية)، (مطبوعة حكومة الكويت، الكويت ب ت) ص 362
- (9) المرجع السابق ص 228 - 300
- (10) مقابلة مع إبراهيم العريض، مجلة كتابات، مرجع سابق ص 73
- (11) إبراهيم العريض، «نظرات جديدة في الفن الشعري» ص 297
- (12) علوي الهاشمي، شعراء البحرين المعاصرون (كشاف تحليلي مصور 1925-1985، ط البحرين) ص 58
- (13) المرجع السابق ص 58
- (14) مقابلة مع إبراهيم العريض - كتابات ، مرجع سابق ص 76
- (15) ماهر حسن فهمي، تطور الشعر العربي الحديث بمنطقة الخليج (مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت 1981) ص 152-153
- (16) نشرت بعد ذلك في كتاب العريض النقدي، «نظرات جديدة في الفن الشعري» تحت عنوان: جولة في الشعر العربي للعاصر.
- (17) إبراهيم العريض: «نظرات جديدة في الفن الشعري» ص 307.

- (18) المرجع السابق ص 426
- (19) محمد جابر الأنصاري، كلمة نقد صريحة في أدب العريض، مجلة كتابات، مرجع سابق ص 95
- (20) علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر: دراسة للشعر الحديث في البحرين (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط 2 بيروت 1994) ص 226 – 227
- (21) رجاء النقاش «انطباعات عن أدب العريض» مجلة كتابات، مرجع سابق ص 129 والجدير بالذكر أن العريض نفسه قال بأن «أبي شادي» نثري الأسلوب، يطلق عليه الطابع العلمي ولم يقع له على رائعة بالمعنى الصحيح إلا قطعة واحدة اختارها ضمن إحدى محاضراته – انظر : نظرات جديدة في الفن الشعري ص 484
- (22) حسن محسن ، الشعر القصصي (دار النهضة العربية، ط 1، القاهرة 1980) ص 106-221.
- (23) مجلة كتابات مرجع سابق ص 7
- (24) هي قصائد: مي، نشوة الحب، بيني وبينها، والقبلة الأخيرة.
- (25) ديوان العريض، ص 98
- (26) ديوان العريض ص 102
- (27) محمد غنيمي هلال، الرومانتيكية (دار العودة طكبيروت 1981) ص 208
- (28) علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر، مرجع سابق ص 131
- (29) ديوان العريض ص 130
- (30) ديوان العريض ص 334
- (31) علوي الهاشمي: ما قالته النخلة للبحر، مرجع سابق ص 172
- (32) ديوان العريض ص 334
- (33) يرى الدكتور الهاشمي بأن الريف معادل في ذهن الشاعر البيت، وأن الشاعر يظل متمسكاً في قرارة نفسه بأن المرأة لا تصلح إلا للبيت. انظر: ما قالته النخلة للبحر ص 173.
- (34) هناك نهايات مشابهة عند مطران في «فنجان قهوة» و«الحنين للشهيد»، وعند أبي شادي في قصة «مها» وعدد آخر من كتاب الشعر القصصي.
- (35) ديوان العريض، انظر المقدمة ص 9

- (36) مارون عبود، بمقصد وأرجوان، تعليقات على هامش الشعر المعاصر (دار الثقافة ، دار مارون عبود، ط 4 ، بيروت 1979) ص 216
- (37) علوي الهاشمي، السكون المتحرك. دراسة في البنية والأسلوب، ج1 (منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، ط1، الشارقة 1992) ص77.
- (38) المرجع نفسه ص33.
- (39) المرجع نفسه ص126
- (40) ماهر حسن فهمي، مرجع سابق ص160
- (41) إبراهيم الفوزان، الأدب الحجازي الحديث بين التقليد والتجديد (مكتبة الخانجي للطباعة والنشر، ط1، القاهرة 1981) ج3، ص131.
- (42) انظر مقدمة خواطر مصرحة (مؤسسة للذني، ط 2، القاهرة 1961) ص4.
- (43) عبدالسلام الساسي ، شعراء الحجاز في العصر الحديث (مطبوعات نادي الطائف الأدبي، ج 2، الطائف 1402) ص21-25.
- (44) محمد عبدالرحمن الشامخ، النثر الأدبي في المملكة العربية السعودية 1900-1945، (مطابع نجد التجارية، ط1، الرياض 1975) ص88.
- (45) عبدالله عبدالجبار، التيارات الأدبية الحديثة في قلب الجزيرة العربية (معهد الدراسات العربية، ط1، القاهرة 1959)، ص103.
- (46) منصور إبراهيم الحازمي، معجم المصادر الصحفية لدراسة الأدب والفكر في المملكة العربية السعودية، صحيفة أم القرى 1924-1945، (مطبوعات جامعة الرياض - المطابع الأهلية للأوفست ، ط1، الرياض 1974)، ص33-35.
- (47) محمد حسن عواد، خواطر مصرحة، ص30-31.
- (48) محمد حسن عواد، مسائل اليرم (دار الجيل للطباعة، ط1، القاهرة 1982)، ص126.
- (49) خواطر مصرحة ، ص13
- (50) محمد حسن عواد، ديوان العواد: ج 2، روى أبولون (مطبعة دار العالم العربي، ط 3، القاهرة 1979) ص 356
- (51) خواطر مصرحة، ص30-31
- (52) ديوان العواد، ج 2، روى أبولون، ص 352.

- (53) خواطر مصرحة، ص51.
- (54) مسائل اليوم، ص130
- (55) دراسات فكرية : العواد ابعاد وملامح ، اعداد عبد الحميد مشخص ومحمد سعيد الباعش (دار الجيل للطباعة، ط القاهرة 1980) ص323.
- (56) ديوان العواد ج 2، رؤى أبولون، ص311
- (57) المرجع السابق ص248
- (58) ديوان العواد: ج 1، أماس وأطلاس، (مطبعة نهضة مصر ، ط1، القاهرة 1978، ص25).
- (59) أماس وأطلاس، ص46
- (60) المرجع السابق، ص50
- (61) المرجع السابق، ص35
- (62) خواطر مصرحة، ص31
- (63) المرجع السابق، المقدمة ص: هـ
- (64) أماس وأطلاس، ص52
- (65) خواطر مصرحة ، ص23
- (66) المرجع السابق، ص21
- (67) ديوان العواد، ج 1، نحو كيان جديد، ص160.
- (68) خواطر مصرحة، ص43
- (69) ديوان العواد... ج 2، رؤى أبولون، ص374 إلى ص376
- (70) المرجع السابق، ص64
- (71) المرجع السابق، ص45
- (72) تأملات في الأدب والحياة، ص160، وتجلت نزعة العواد للتحرر والتحرير في كتابه: محرر الرقيق سليمان بن عبد الملك الأموي: اكتشاف وتحليل لشخصية إنسانية مؤثرة (مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر 1976، والكتاب من إصدارات نادي جدة الأدبي.
- (73) ديوان العواد، ج 1، نحو كيان جديد ص5
- (74) ديوان العواد، ج 2، في الأفق الملتهم ص195
- (75) ديوان العواد، ج 1 نحو كيان جديد ص37

- (76) ديوان العواد، ج2، ص128-132
- (77) محمد حسن عواد، تأملات في الأدب والحياة (مطبعة العالم العربي، ط1، القاهرة 1950)، ص142 .
- (78) خواطر مصححة، المقدمة، ص: هـ
- (79) ديوان العواد، ج2 ص24
- (80) المرجع السابق ج1 أماس واطلاس ص14
- (81) المرجع السابق ص26.
- (82) محمد عبدالرحمن الشامخ، النثر الأنبي، ص90
- (83) دراسات فكرية، ص328
- (84) المرجع السابق، ص30
- (85) غسان خالد، جبران الفيلسوف (مؤسسة نوفل ، ط1، بيروت 1974)، ص347.
- (86) أمينة عبدالحميد عقاد، محمد حسن عواد، شاعرًا (دار المدني للنشر والتوزيع، ط1، جدة 1985) ص118 .

\*\*\*



**التعليقات والمناقشات**



رئيس الجلسة الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم،

في الحقيقة نحن امام فرصة ذهبية للمناقشة، فلا تزال امامنا ساعة كاملة سنخصصها للحوار، ولناقشة كل ما اثارته ارضية الورقتين، هناك اتجاهات ومعالجات تثير جوانب هامة في تجربة الشعراء الستة، تلمسها الباحثان بعمق وبقدرة واضحة، وتكامل البحثان ايضا في استعراض جوانب الشعراء الستة، وقفوا عند الجانب العربي والجانب الاسلامي، الوعي بوظيفة الشعر، التجديد، التوجيه النقدي الذي اتسمت به تجربة الشاعرين، الصدام الذي قام به الشاعران لمواجهة جوانب التخلف والجمود وخاصة بما يتصل بالحركة الشعرية ومسائل أخرى كثيرة لا اود ان أستطرد فيها ولكن اعتقد انها تلامس القضية الشائكة التي جعلتنا نربط الشعر بالتنوير، سيكون محور النقاش حول هذه المسائل لنتجه في محاولة لحفر أعماق هذه النقاط والتعاليقات التي اثارها الناقدان.

في الحقيقة استمحيكم أولاً لنعطي الفرصة لضيفنا الكبير الأستاذ الدكتور حارث سلاجيتش، فقد طلب الحديث فور انتهاء الدكتور عبدالله، سنعطيه الفرصة للتعليق والمداخلة، فليفضل الدكتور حارث.

الدكتور حارث سلاجيتش،

بسم الله الرحمن الرحيم، انا الحقيقة لي شرف عظيم جدا اني اليوم بينكم ومعكم، فبعد خمس سنوات من السياسة، رجعت على الاقل خمس دقائق لعملتي الاساسي هو التاريخ والأدب والفلسفة وما الى ذلك، فانا لا اطيع عليكم أحب أن أشكر الأخ عبد العزيز سعود البابطين اللي أعطاني هذه الفرصة بأن أكون بينكم ومعكم وأقول ان البوسنة والهرسك طبعاً كما تعرفون مرت بمراحل صعبة جداً في الخمس سنوات اللي فاتت، ولكن فيها الروح الأدبية والروح الشعرية موجودة وحية ولا زالت أيضاً، وأنكركم بأن أجيال المسلمين في البوسنة والهرسك كانوا يتكلمون ولا يزالون يتكلمون اللغة العربية وكانوا يكتبون الشعر باللغة العربية. طبعاً بعض الأفراد، لأن عندنا اللفة

البوسنية وهي اصلا لغة سلافية، فلا اطيل عليكم أريد أن أنقل الى حضراتكم تحيات وسلامات شعب البوسنة وخاصة الأساتذة وأدباء البوسنة والهرسك، وأريد أن أنتهز الفرصة هذه لأقول إننا في بلاد وتحت رعاية الإنسان المعروف في البوسنة والهرسك وهو «الشيخ زايد» البلاد الصديقة والبلاد التي قامت معنا ودعمت البوسنة والهرسك في وقت ضيق والاصدقاء طبعاً هم في وقت الضيق، وقت الوُسْع الاصدقاء كم منهم، وشكراً لكم، وأتشرف مرة أخرى وأريد أن أبقى معكم دقائق، وبعد ذلك أنا عندي اجتماعات وللأسف الشديد لا أستطيع أن أحضر طول الجلسة معكم وشكراً.

الدكتور إبراهيم غلوم،

شكراً للدكتور حارث... سعادة د. حارث سلاجيتش وباسمكم جميعاً نحييه ونحيي الشعب البوسني، والآن ننتقل الى الإخوة الذين طلبوا المناقشة وهي قائمة طويلة الى حد ما ولكن اعتقد أننا سنحاول اعطائهم جميعاً هذه الفرصة اذا حاولوا التركيز في مداخلاتهم، لدي حوالي ستة عشر أو سبعة عشر متداخلاً، لذلك فالوقت لن يتسع لأكثر من ثلاث دقائق، ونبدأ بالاستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة، فليفضل.

الدكتور محمد مصطفى هدارة،

شكراً سيادة الرئيس، أود أولاً أن أبين الخلاف الحادث بين اللجنة المنظمة التي وضعت عناوين لهذه البحوث، وبين الأساتذة الباحثين وقد رأينا ذلك بالأمس، وما هو ذا اليوم يتكرر مرة أخرى، لكن الجديد إذا كان بالأمس حول بعض المصطلحات النقدية ومفاهيمها التي اختلفت عليها اللجنة مع الأساتذة الباحثين، فالיום لا ادري الفكرة من جمع عدد من الشعراء في حزمة تُلقي أمام الباحث ليحاول أن يستكنه الشعر فيها، فهذا يفترض فيه الصعوبة الى حد كبير، والبعد عن أي تعمق في فهم أو عرض أو تطيل شعر أي شاعر من هؤلاء الشعراء.

وقد بدأ ذلك واضحاً في البحث الذي قام به الاستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله وقد اختار عنواناً آخر هو: (من نسيج الخليج، دراسة فنية) وأبدى حيرته في ما يصنع في هؤلاء الشعراء الأربعة الذين يختلفون في الرؤية والمنهج، وإن كان قد

حاول أن يوجد بعض نقاط الالتقاء في ما بينهم في ما سماه الرباعيات، وهذه الرباعيات أيضا يعتمدها شيء غير قليل من التناقض، فالمحور الأول (الوطنية والقومية والاسلام) ليست متفقة تماما فهناك تعارض في ما بينها، الوطنية تتعارض مع القومية، والقومية تتعارض مع الإسلام إلى آخر ما نعلمه من ذلك ولا أريد أن أطيل فيه، كذلك الأمر لو تكلمنا عن القبيلة ولا أرى أبداً للقبيلة مكاناً في شعر هؤلاء الشعراء وفي ما ذكره الأستاذ الباحث، ولكن هو مجرد استدعاء تاريخي ليس احتفالاً بقبيلة أو تكريساً لمعنى القبيلة، كذلك الأمر (من التراث إلى مقارنة العصر) فهناك اختلاف في ما بين الجزئيتين كان ينبغي أن يستغل كل جزء منها بدراسة تحليلية، لا شك أنني التمس العذر الكبير والأكيد للأستاذ الباحث، ولهذا جاءت الدراسة ليست دراسة في الصورة الفنية - كما أشار الباحث - لكن أرى أنها محاولة مسح شامل لشعر الشعراء الأربعة بغض النظر عن ظواهر الاتفاق والاختلاف في ما بينهم، ولهذا كانت في كل جزئية مظاهر الاختلاف واضحة ومن الطبيعي أن يكون لكل شاعر شاعريته وخصوصيته ولغته وتعبيره ورويته الخاصة والجمع بين هؤلاء الأربعة فيه قدر كبير من التعتن، وطال البحث لدى الأستاذ ولهذا أفادت المؤسسة بأن البحث قد امتد طال واكتفينا بالقسم الأول، ولهذا لم نجد الرباعية الرابعة ماذا هي ولا عن أي شيء تحدث فيها الشاعر، وإذا ما جئنا إلى البحث الثاني للدكتور عبدالله المعقل، نرى أيضاً أنه قد فرض عليه بحث شاعرين إبراهيم العريضة ومحمد حسن العواد، مع الفرق الهائل بينهما في كل شيء، اختلاف، وأقر الباحث بذلك النشأة، البيئة، الثقافة، الشخصية، لاختلاف في كل شيء، ثم نراه يتجه إلى الاهتمام بالمقدمات التاريخية والنظرية التي رصد بها آراء العواد والعريضة دون تركيز على تحليل نصي، ولا شك أنه وُضع بين (التنوير والتغيير) في محاولة للحديث عن كل شاعر منفصلاً عن الآخر، وهذان المصطلحان أيضاً (التنوير والتغيير) فيهما قدر كبير من الكلام لأن التغيير لا أظنه يبتعد كثيراً عن التنوير، والاشكاليات التي تكلم عنها في التنوير والتغيير لا تتفق تماماً مع ما نعرفه عن الشاعرين محمد حسن عواد وإبراهيم العريضة اللذين أرى أنهما قد ظُلما في هذه الدراسة والباحث أيضاً قد ظُلم فيها وشكراً.

الدكتور إبراهيم علوم،

شكرا لاستاذنا الدكتور محمد مصطفى هدارة، وفي الحقيقة بالنسبة لاختيار الشعراء ضمن هذا السياق، لا أعتقد أن المنظمين لهذه الندوة كانوا يجهلون تجربة هؤلاء الشعراء، فهم يعرفون الخطوط التي يفترقون ويتفقون فيها، ويعرفون أنهم ينتمون إلى فترة أو حقبة واحدة سيطرت فيها توجهات وتدايعات وظروف سياسية واقتصادية وروحية أيضا مشتركة، لذلك فإن ما عرضه الباحثان من تفاصيل حول أرضية الشعراء الستة تؤكد حقيقة ما اقترحه الإخوة المنظمون لهذه الندوة. نحترم هذا الرأي ونقدريه وسيتكفل الإخوة أصحاب الأوراق أيضا بمناقشته وإعطي الفرصة الآن للدكتورة نسيم الفيث لتتحدث فلتفضل.

الدكتورة نسيم الفيث،

بسم الله الرحمن الرحيم. شكرا للرئيس وشكرا للباحثين الكريمين على هذا الجهد الطيب، أما بالنسبة لأستاذي الدكتور محمد حسن عبدالله، فقد أمتعنا ببحته المنهجي كعادته دائما في تجلياته النقدية الإبداعية وتعقبه للظواهر الفنية والكشف عن مساربها، ولكن اقتطاع جزء من البحث أفسد لذة المتابعة، فأتمنى لو يقوم المعنيون بأمر هذه الجلسة بإمدادنا ببقية الموضوع لإتمام الفائدة ولهم الشكر الجزيل.

ولا يقل بحث د. عبدالله المعقل جهدا ومتابعة، ولكن لي تعقيباً أو تعليقاً بسيطاً، وهو ملاحظتي لحكم الباحث على انفرادية العريض بالشعر القصصي في الخليج والجزيرة العربية، فإذا كان القصد هو الكم فإني قد أوافق الباحث أما حق السبق فهو للشاعر خالد الفرج الذي فطن إلى مصطلح القصة مبكراً ورسم الكثير من الصور القصصية في شعره، كوصفه لغاندي، وإلى جانب بعض الصور القصصية الكاريكاتورية مثل وصفه لشيوعي، كما كتب ملحمة في مدح آل سعود تحت عنوان (أحسن القصص) وكتب أيضا قصيدة شعرية تحت عنوان (قصة مبتورة) والتي تحكي عن شاعر مع محبوبته الواقعية، وكيف أنه لم يرها أو يشعر بها لأنه يهيم حباً بمحبوبة

متخيلة، وينتهي به هذا الانسلاخ عن الواقع الى نهاية مجهولة في غابة متخيلة أيضاً. وقد ذكرت الباحثة الدكتور سعاد عبدالوهاب هذه القصة ضمن اختياراتها في موضوعها تحت عنوان (للموت وجه آخر)، كما يعد فهد العسكر أيضاً من أهم الشعراء الخليجيين الذين كتبوا في القصة الشعرية قبل العريض كما اتصور، أما بالنسبة لرأي أحد الدارسين عن تأثر العريض بلحمد زكي أبي شادي في أسلوبه الشعري، بعامة والقصصي بخاصة والذي أثار انزعاج الباحث لأنه في رأيه حكم قطعي لا ينبغي أن يطرح على عواهنه، والحقيقة يجب أن لا ننسى أن العريض ولد وعاش في الهند وتعلم اللغة الهندية والآرية - كما يذكر الباحث - قبل العربية وهذا الأمر له تأثيره الواضح على أدب العريض، فالبيئة أكثر فاعلية في التأثير من الموطن الأصلي - في تصوري - والدليل على ذلك هو اتجاه العريض للشعر القصصي الذي يعتبر من أهم ما يميز العقل الهندي وثقافته شكراً سيدي.

**الدكتور إبراهيم ضلوم،**

شكراً لك د. نسيم، والحديث الآن للاخ د. محسن جاسم الموسوي فليتفضل.

**الدكتور محسن جاسم الموسوي،**

شكراً لأخي السيد رئيس الجلسة، ولدي ملاحظات بسيطة في واقع الحال أرجو أن تنال رضا الباحثين واستجابتهما كذلك.

الأمور التي أثرت من قبل الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله كثيرة ومتنوعة، على الرغم مما بدا أنه يقدم لنا تعريفاً موسعاً وضرورياً في واقع الحال ولازماً أيضاً لعدد كبير منا الذين لم يطلعوا اطلاعاً كافياً على شعر مجموعة من هؤلاء الشعراء لا سيما الشعر الذي وقع في النصف الأول من هذا القرن، الافتراض الأول في تقديري يحتاج الى بعض التخيير أي أن محاولة الغاء (واو العطف) بين الشعر والتنوير اعتقد أن في ذلك قدراً من التعسف أي أننا نميل في مثل هذا الرأي الى العودة الى المبدأ الرومانسي في مفهوم الشعر والذي التقى بشكل أو بآخر بمفهوم عربي قام في فترة ما على أساس أن النبي يمكن أن يكون رسولا بالمعنى المجازي في قضايا التنوير.

هذا المفهوم الرومانسي الذي عاد إلينا ثانية كما نعلم منذ عصر النهضة وتحديدًا منذ مدرسة (الديوان) يحتاج إلى مراجعة كبيرة لأنه يبنى على أساس المرتجى من الشاعر وليس على أساس القراءة السيولوجية الفاعلة لطبيعة الشعر أي أننا عندما نأخذ الشاعر محرّضاً على سبيل المثال عندما كانت التطلّحات القبلية قائمة، لا يمكن لنا أن نسوِّغ مثل هذا المفهوم تسويغاً كافياً في واقع الحال، إذ إن الشعر يمكن أن يتحول في مثل هذه المشاحنات والخصومات إلى ضرب من ضروب التحريض السيئ ولهذا لا يمكن أن أساوي بين هذا الطرف أو ذاك إلا إذا تحدثنا مجازاً في مفهوم الشعر على هذا الأساس وليس في فاعلية الشاعر كشخص.

لهذا السبب أقترح أن أخي الدكتور حسن يعيد النظر في مثل هذه الفرضية قليلاً ونراجع هذا الموضوع ولا نخلط الشعراء كاشخاص بالشعر كمفهوم أو المرتجى من هذا الشعر كمفهوم.

القضية الأخرى المهمة التي عرض لها وقد بدت وكأنها مقبولة من قبلنا جميعاً هي قضية الأغراض الشعرية، ثانية، أنا أتفق مع د. محمد حسن في أن الأغراض الشعرية كانت بارزة تماماً بمساقها التقليدي المعروف في شعر الزبيري والآخرين سواء أكتسبت هذه اللمحة الرومانسية أو ما إلى ذلك، أهذه الأغراض الشعرية توافلتنا لقبولها لفترة من الزمن على الرغم من أن العشرين عاماً الأخيرة شهدت تغييرات كثيرة في قراءة الشعر، حان لنا في تقديري أن نستعيد القراءة ثانية في غير هذه الأغراض المعروفة في باب (الآخويات) الذي تطرق إليه الدكتور محمد حسن ورأى أنه يمكن أن يلغى من ساحة الاهتمام - في تقديري - هذا الباب البسيط يمكن أن يقود إلى قراءة سيولوجية معقدة في قراءة واقعنا العربي، (الآخويات) ليست قضية طارئة بدت مقصية لهذا السبب أو ذاك وهمشت في داخل ثقافتنا العربية على أنها لا تدخل في المقبولات الأساسية التي اعتدنا عليها تماماً في باب الأغراض الشعرية، وحين لنا أن نستعيد قراءة الخطاب الشعري بشكل أو بآخر في ضوء مفاهيم جديدة لا أعلنها تغيب عن بال رجل حصيف وفاعل في الأكاديمية كالدكتور محمد حسن عبدالله الذي عرف بسعة أبحاثه.



وملاحظة صغيرة بسيطة بالنسبة للدكتور حسن لا أقترح أن نستخدم مصطلح (نمط مفرد) في التعليم والسياسة، بالنسبة للزبيدي إذا استخدم مفهوم النمط تغيرت الفكرة وأعتقد أنه يقصد كان فريداً فقط، ولا يعني بذلك النمط، ملاحظة بسيطة أرجو ألا تثير أي شيء.

الملاحظات الأخرى التي تخص الأستاذ الدكتور عبدالله المعقل، والتي أثرت حول الشاعر إبراهيم العريض ولم أزل أرى أن الشاعر إبراهيم لم يزل مظلوماً في النقد الأدبي، نحن لم نزل نتحدث أيضاً في ضمن الفرضيات التي سادت في داخل ساحة النقد الأدبي لفترة طويلة من الزمن، هل تأثر بابي شادي؟ نعم، من الواضح أن مظلة (أبولو) كانت مؤثرة تماماً في داخل مجموعة من الشعراء وتأثر بذلك إبراهيم بعريض كما أن السمات الرومانسية التي جاءت وقولدت في داخله من الديوان ووالدت في (أبولو) موجودة وقائمة لا سيما في المفاهيم التي تحدث عنها (المرأة والطبيعة) وكذلك في (الخشية من المدينة أو الرد على المدينة)، صحيح، متفق الإشكالات أين؟ الإشكال الأول في تقديري يتعلق بمفهوم الأسطورة الذي بدا لي وكأنه يختلط كثيراً بالبنية القصصية وهما شيئان مختلفان كما نعلم، البنية القصصية اختلفت، جاءت منذ جماعة (الديوان)، واستعميت بشكل أو بآخر في داخل الشعر العربي ولكنها لم تحقق بناء أسطورياً على الرغم من أن أبا شادي ومجموعة أخرى من شعراء أبولو في تلك الأثناء حاولوا أن يأخذوا كثيراً من الأسطورة والتي أعدت من قبل عدد كبير من النقاد على أنها طارئة في الشعر العربي حين ذاك أو أنها أخذت كما يقول محمد عبد الحسي من الغرب، الأسطورة في تقديري لم تظهر بمثل هذا الظهور، ظهرت بنى أخرى هي إصداء رومانسية وتركيبات قصصية في داخل شعر العريض ولم تظهر بهذا المعنى أي معنى الأسطورة كأسطورة.

القضية الأخرى المثارة دائماً والتي غالباً ما يتعرض لها شعر العريض هي قضية المحلية والقومية، القومية مرة أخرى إذا افترضنا أنه تأثر كثيراً بالزواج الرومانسي لأبد أن تكون هي السائدة لأبد أن تكون لأنها في هذه الحالة تعني الانتماء الأوسع الذي

يحتاج إليه الشاعر، والمهمة التنويرية التي يبتغيها الشاعر، هذا الاقتران في تقديري كان لا بد أن يظهر بحكم هذا الانتماء الرومانسي في شعر العريض، ولهذا ستكون المحلية لوناً من بين عدة ألوان في فضاء قومي واسع بدأ واضحاً في شعر العريض، وشكراً جزيلاً سيدي الرئيس، وشكراً للباحثين الكرمين.

الدكتور إبراهيم غلوم،

ونشكرك د. محسن، فلولا حيوية ما تلوح لقاطعتك فانت اطالت قليلا ولكنك تتجه اتجاهها ايجابيا بالمناقشة، سأعطي الفرصة الآن لآخ كريم من جامعة الجزائر الدكتور عثمان بدري، فقد كان يطلب الحديث منذ الأمس فليفضل.

الدكتور عثمان بدري،

شكراً سيدي الرئيس، الحقيقة لي أسئلة واستفسارات محددة حول ما طرح اليوم في تقاطعه مع ما طرح - ربما - بالأمس، حيث إنني استنتجت أن هناك إشكالية مازالت قائمة، وهي إشكالية المنهج الذي يجب أن ندرس به الأدب، عندما أقول المنهج أقول المنهج الملائم والمناسب أو الأكثر مناسبة من غيره من المناهج الأخرى، قبل هذا لي بعض الأسئلة.

تردد كثيراً مصطلح (التنوير) ومن المؤكد أن لكل مصطلح وكل مفهوم معايير معينة، لم نعرف إلى حد الآن ما هي معايير التنوير عند الشعراء الذين سبق أن كانوا محورا للحديث، انتقل بعد ذلك إلى ملاحظة وهي ملاحظة معلومية أو معلوماتية تتعلق ببحث الدكتور عبدالله المعقل، وهي أن هناك بحثين تطبيقيين طويلين كتباً عن إبراهيم العريض، أحدهما بعنوان (إبراهيم العريض شاعراً)، والثاني بعنوان (إبراهيم العريض ناقداً) ونُشرا في كتاب تحت عنوان (أدب البحرين) اظن الجهة الناشرة هي (معهد البحوث والدراسات العربية) التابع لجامعة الدول العربية، هذا للفت الانتباه فقط. مرة أخرى أي إطار أو أي اتجاه يمكن أن نصنف فيه هؤلاء الشعراء الذين تحدثنا عنهم ولم نتحدث للأسف الشديد عن شعرهم، معترفة بالشعر أو تحليل الشعر أو دراسة الشعر

غائبة تماما في هذين البحثين. لكي نبرز أهمية شاعر ما من الشعراء علينا أن ندرسه من خلال شعره، لا أن ندرسه من خلال مادة شعره، ما استنتجته أنا الآن هو أننا درسنا هؤلاء الشعراء من خلال مادة شعرهم، هذه المادة قد تكون مضمونا قد تكون مغزى، قد تكون موقفا ما من الواقع ولذلك لم أحس أن هناك دراسة للشعر، قد يقال بأن الدراسة التطبيقية التحليلية للشعر من الصعوبة بمكان ولكن كان يمكن أن يُكتفى بنماذج معينة، نموذج يحدد مثلا مفهوم اللغة الشعرية التي هي مرتبط الشعر، هي المدار الذي يدور عليه الشعر وخصائصه، والصورة الشعرية والانيقاع الموسيقي والرؤية الفنية من خلال نماذج محدودة.

اعتقد أن هذه إشكالية كبيرة جدا، هذه إشكالية للمنهج وإشكالية الدراسة النقدية، إشكالية قائمة، وللأسف الشديد نحن بهذه الكيفية نساهم في تسطيح الأدب قد لا يكون الشعر بهذا المستوى، ولكننا بهذه المحاولات نساهم في تسطيحه، وفي صرف الاهتمام به أو جعله نشاطا موازياً لكل النشاطات الأخرى وهذه إشكالية قائمة إن لم أقل مغالطة كبيرة، وشكرا.

**الدكتور إبراهيم غلوم،**

شكرا د. عثمان، وأعطي الفرصة الآن للأخ الدكتور فوزي عيسى.

**الدكتور فوزي عيسى،**

استعير مقولة عنترة مع بعض التحوير «هل غادر النقاد من متردم؟» في تقديري أن البحثين يثيران ما يتردد بقوة الآن على الساحة النقدية من مدى مصداقية المنهج التقليدي في الدرس الأدبي، وما يوجه إليه من اتهامات ومن سهام مثل الشمولية والنمطية، والقولية والتكرارية. مسألة وضع أربعة شعراء في سلة واحدة هي فعلا نفي لخصوصية كل شاعر من هؤلاء الشعراء حتى وإن كان هناك اتفاق في اشتراكهم في موضوعات بعينها. كنت أتمنى أن يكون هناك تركيز على جماليات أو فنيات كل شاعر من هؤلاء الشعراء. أيضا أشير إلى وجود - وهذا ما تبدى في خلال اليومين - وجود

إشكالية واضحة بين ما طرحته اللجنة من موضوعات وما كتبه الباحثون حتى إن من الباحثين من اعترف - وهذه أمانة أشكره عليها - بأنه تحايل للتوفيق بين الموضوعين أو بين المسألتين، أشير أيضا إلى أن هناك كتابات عن الزبيري، وأشكر الأستاذ فاروق شوشة الذي نبهني أيضا إلى مقدمة الدكتور المقالح عن الزبيري.

بالنسبة لمحمد حسن عواد أتساءل ما الجديد الذي اضافته الدراسة الى محمد حسن عواد؟ نحن نعلم ان هناك دراسات كثيرة عن محمد حسن عواد، والحقيقة أنني أسهمت بجهود متواضع أيضا في كتاب (اتجاهات الشعر السعودي المعاصر) وكنت أتمنى أن أجد جديدا في ما كتب عن العواد فلم أجد. أيضا كنت أتمنى أن يكون هناك تركيز على جزئية واحدة عند شاعر من الشعراء لتكشف عن جوانب لم تزل خافية عن هذا الشاعر، تردد أيضا في البحث الثاني مصطلح (الوظيفة النفعية) في الشعر وفهم من ذلك أن الوظيفة النفعية تعني الإصلاح الاجتماعي، وأعتقد أن هناك تضاربا بين المفهومين، أيضا التركيز على أن العواد مصطلح اجتماعي هذه فكرة طرحت كثيرا في كتابات الباحثين وعلى الرغم مما كتب عنه إلا أن هناك جوانب كثيرة في دور العواد الريادي والتجديدي كانت تحتاج الى بحث وإلى كشف، وشكرا.

الدكتور ابراهيم ضلوم:

شكرا للدكتور فوزي وفي الحقيقة، أحب أن أنبه الى أن تكرار ملاحظة المحاور وأنها فرضت وأثارت مشكلات للباحثين.. الموضوعات أو محاور الندوة عرضت على الإخوة المشاركين ووافقوا عليها وكان بإمكانهم ان يتحاوروا مع المكتب التنفيذي او مع الأمانة العامة للمؤسسة، وأن يطلبوا فيها أي تعديل، كان ذلك ممكنا وفي نفس الوقت حين طلب منهم لم يبدوا الاعتراض في حينه. والمسألة أيها الإخوة الكرام مسألة منهج، بإمكان الباحث أن يتخير يضع النموذج أمامه ومن ثم يطبق ما يشاء على الشعراء المقترحين.. أرجو أن نبتعد عن هذه المسألة فقد تكررت ومن الأفضل الذهاب الى منهج الباحثين وإلى القضية أو القضايا التي أثارها الباحثان.

الكلمة للأخ الدكتور جورج طرييه فليتنفضل.

الدكتور جورج طرييه،

شكراً، حضرة الرئيس، فيما يتجاوز لقاءات التعارف التي تدعو إليها المؤتمرات والتي من طريقها يتم التواصل والتكامل الثقافي، وهنا نتوجه بالشكر الى منظمي هذه الدورة إلى الباحثين الذين اعدوا دراسات فيها، أود أن أسلط الضوء على نقاط ثلاث، الأولى (حقل المقارنات) طبعاً هذا الحقل له دراسته ومنهجه الخاص، وكنت أفضل كما تفضل بعض الزملاء أن يتم تحديد نقاط معينة وهذه النقاط تدرس من خلال المقارنة بين الشعراء عوضاً عن هذا التشعب الشبكي الذي يدخلنا في متاهات تبعدنا عن الهدف المنشود.

ثانياً: مسألة الشعر بحد ذاتها، لقد تصفحت الكتاب الذي بين يدينا، وتبين لي أنه إلى جانب الشعر الراقي في الكثير من صفحاته، هناك أيضاً ما ينحدر عن هذا المستوى ليقترّب الى النظم من دون أن يلتفت الباحثون الى ذلك إلا في حالات نادرة حيث ألحوا إلى ذلك إلماحاً، وهذا يتطلب كما تفضل أحد الزملاء الباحثين في الجزائر هذا يتطلب أن يحدد مضامين المفردات، فمن أهم مسؤوليات المؤتمرات هي أن تكون بمثابة مصفاة المفردات، فتحدد مضامينها فالشعر يتجاوز النظم لأنه لغة خاصة، لغة تختلف عن النظم والنثر، لغة في قلب اللغة، ومن هذا المنطلق نستطيع أن نحدد القيمة الشعرية بالنسبة إلى نص معين.

أما النقطة الثالثة والأخيرة فهي تناول الشعر التنويري، تفضل الدكتور محمد حسن عبدالله فقال: لا شعر إن لم يكن تنويرياً، وهذه حقيقة ثابتة وواضحة إنما لنفصل مضمون هذه العبارة.

التنوير درجات، صحيح أن الشعراء يتفقون نوعاً في أن الشعر تنوير ولكن الشعر درجات وذروة السلم الشعري الكشف الرؤيوي، الشعر الرائي، ضمن هذا الاطار شعرنا الجاهلي مثلاً على جماله يخلو من الشعر الرائي، شعرنا العربي بعامه يخلو من الشعراء الكبار الرائيين بصورة واسعة إلا الأفراد للمتأزبون المعبودون فيه،

ضمن هذا الاطار حينما نصقل نصا من النصوص بمادة تنويرية على مستوى التربية أو على مستوى التوجيه والارشاد كما قال الدكتور الغدامي أمس. ما من شك في أن هذا ينتمي إلى قطاعات أخرى غير الشعر، هذا لا يعني أن الشعر لا يمكن أن يكون عقلياً. فالدراسات الكبرى الحديثة العالمية كدراسة الباحثة الكبيرة «إيفون باتار» حول Dentie- Mine Rve- Et - Apolon- Les- images- De- La- Devine- Comedie ؟ دراسة ؟ ودراسة الدكتور نقولا سعادة حول خليل مطران باللغة الفرنسية، وغيرها من الدراسات المعمقة الكبيرة أثبتت أن الشعر العقلي وليس الذهني هو أسمى أنواع الشعر أي حيث يتم التوازن بين الفكرة الكبيرة العميقة والصورة البديعة المجددة المدهشة، هذا التوازن إذا تم في نص شعري معين يكون النص التنويري بامتياز فيتم التحليق بواسطة هذين الجناحين كما يخلق الطائر، فالتوازن بين الجناحين هو الذي يؤمن الشعر التنويري بامتياز، وهذا ما حاولت أن أترصده في هذا الكتاب ولدى جميع الباحثين من دون أن أجد له أي أثر يذكر، فأرجو أن نعتبر بالنسبة إلى هذا الامر في المستقبل وشكراً.

الدكتور ابراهيم علوم،

شكراً د. جرجي وأعتقد أن هذه إضافة حقيقية وإن كان يمكن للاخوة إضافة عليها، أرجو التركيز أكثر من الإخوة الأصقاء القادمين د. خليفة الوقيان تفضل.

الدكتور خليفة الوقيان،

شكراً سيدي الرئيس، وشكراً للأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله على هذا الجهد الثري وإن كانت اللجنة المنظمة قد حرمتنا من ثلاثة أرباعه وأبقت لدينا الربيع فنحن نناقش الآن ربيع البحث الحقيقي، والتزاماً بالوقت والمدخل في صلب الموضوع، خالد الفرج وزملاؤه الثلاثة، سوف أشير إلى نقطتين رئيسيتين:

ذكر الدكتور محمد أن خالد الفرج كان يدعو لوحدة الجزيرة العربية بدلا من الدعوة للوحدة العربية، وأعتقد أن دعوته لوحدة الجزيرة العربية لم تكن بديلا عن الدعوة للوحدة العربية، ولكنه مفهوم بكثرة الكيانات.

خالد وهو يعيش في هذا الخليج يزعه كثيراً أن يرى هذه الكيانات الصغيرة الضعيفة المستهدفة، ولهذا يشير إليها في بعض قصائده، ولكنه مهموم أيضاً بالهم العربي الأكبر، وقصائده عن فلسطين ومصر وعن مجمل القضايا القومية تكشف عن مقدار إيمانه بالوحدة العربية ولولا أن الوقت يضيق لاتينا بالكثير من الشواهد في هذا المجال. النقطة الأخرى التي أشار إليها الدكتور محمد حسن عبدالله وهي الناحية القبلية، وذكر أن خالد الفرج ذهب إلى الدمام للالتحاق بقبيلته من الدواسر، وخالد أكبر شخص متحضر وحضري، وأكبر من أن يذهب إلى مكان ما لكي يكون إلى جوار قبيلته، وقد ذهب هو أيضاً إلى البحرين وذهب إلى الهند ولم يكن في الهند دواسر وذهب إلى دمشق وتوفي فيها في آخر المطاف. هذه ناحية، الناحية الثانية من المعروف أن الملك عبدالعزيز كان يستقطب المثقفين من كل بلدان الخليج فإضافة إلى الشاعر خالد الفرج، ذهب أيضاً إلى الدمام فهد العسكر من الكويت وذهب الشاعر خالد العدساني كل هؤلاء ذهبوا إلى هناك ولم يكونوا يقصدون الالتحاق بقبائلهم في هذه المنطقة، فهاتان ملاحظتان صغيرتان اختصاراً للوقت. وشكراً.

الدكتور إبراهيم غلوم،

شكراً د. خليفة على هذه الاضافة، واعطي الفرصة للأخ الدكتور أحمد الطرييق.

الدكتور أحمد الطرييق،

الملاحظة التي سألني بها بين أيبيكم قد تكررت في صيغ متعددة من طرف بعض المثقفين. هناك إشكال بين النقاد المشاركين في الندوة وبين المؤسسين أو بين اللجنة التنظيمية التي وضعت هذه المحاور، فربما كان الإشكال ينتفي إذا كنا اتفقنا معاً على أن نضع مفردات الإصلاحية أو الإصلاح، فالتنوير أو الإشكال الفلسفي يرتبط بفلسفة الأنوار في أوروبا.

أنا أرى أن التنويرية عندما اتفق عليها لتكون محوراً لندوتنا وتحديداً في شعر منطقة الخليج كانت تراعي ربما ثلاثة محاور، المحور الأول التخلف الاجتماعي، المحور

المرجعية الأخرى التي تتحرك في جميع هذه الاتجاهات الأدبية في الخليج أو في المغرب العربي هي الفلسفة الإصلاحية التي انطلقت من مصر مثلاً بقيادة (محمد عبده)، (جمال الدين الأفغاني)، أو الفكر الأدبي عند (العقاد) و(جماعة أبولو) أو غير ذلك من هذه الأشياء، أعطيك مثالا واحداً تكرر في هذه المحاور، هو مفهوم الشعر لدى الشعراء، كل شاعر عربي في هذه الفترة حاول أن يتحدث عن مفهوم الشعر، وكلهم يريدون ما قالته جماعة أبولو أو جماعة الديوان:

س إن الشـعـر وجـدان

أو كما قال أبو القاسم الشابي:

شعري نفثاة صمدی

**ان جاز فیہ شوری**

وتكررت هذه الخطابات في الشعر المغربي كذلك، فلهذا هناك حساسية جديدة للخروج من التخلف الفكري والأدبي والاجتماعي وكذلك الديني، فلهذا لو كنا حددنا هذا المصطلح إما بربطه بفلسفة الأنوار في أوروبا أو بربطه بالفلسفة الإصلاحية في المشرق العربي، والنزعة الإصلاحية تختلف من منطقة الى منطقة، فالنزعة الوهابية في منطقة الخليج تختلف عن النزعة الإصلاحية في المغرب العربي، هذه الأشياء كلها كان يمكن أن توضع لنخرج بمفردات محددة وحتى لا نقع في هذا التيه.



هناك مشكل آخر هو هذا المشكل المقارن - وقد أشار إليه بعض الإخوان - مجموعة من الشعراء نحاول أن نقول بهم.. نلبسهم جبة واحدة، فلو كان هناك مثلاً خيط مشترك بين الشاعر الفلاني والشاعر الفلاني، إبراهيم العريض مثلاً وشاعر آخر حول الاتجاه القصصي مثلاً - كما أشارت الاستاذة - الاتجاه القصصي بين العريض وشاعر آخر لما كنا وقعنا في هذه التراكمية المتناسقة أو المستنسقة.

الدكتور إبراهيم غلوم،

د. أحمد اسمح لي لو قاطعتك اعتقد ان هذه الملاحظة واضحة ضمن الملاحظة الاولى وانت تذهب في نفس السياق الذي نوقش منذ قليل وملاحظتك جميلة وقد أوضحت في الورقة الأساسية للنودة التي بُعثت للإخوة المشاركين.

الدكتور أحمد،

انت قاطعتني، كان عليك ان تتركني حتى انتهي، لا تقاطعني.

الدكتور إبراهيم غلوم،

عفواً دكتور أحمد، كثير من توضيحاتك موضحة في الورقة الأساسية للنودة، وانت الآن تقترح محاور جديدة للنودة، والنودة الآن في أشغالها.

الدكتور أحمد،

لا انا لا اقترح انا لا اقترح، وإنما حاولت أن أتصور بدائل كان يمكن أن تخرجنا من هذه المتاهات، على أية حال حتى لا أبقى في هذا البحث عن المحاولة في المفردات الفنية أو المفردات الاصلاحية هناك مشكل آخر أثاره السادة الا هو عبقرية الشاعر البحريني إبراهيم العريض حول الاتجاه القصصي وإذا ما نشير أنه ولد في الهند، مثلاً فهل تكون ولادته في الهند هو نوع من الخروج من العبقرية العربية والنخول في عبقریات أخرى هي التي جعلته يكتب هذا الاتجاه الجديد في الشعر القصصي مثلاً في مسرحية (قيلتان) وفي مسرحيات أخرى.. شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور ابراهيم غلوم،

شكراً. د. أحمد.

الدكتور ابراهيم غلوم،

الكلمة الآن للأستاذ محمد ناجي العمارة فليتفضل.

الأستاذ ناجي العمارة،

شكرا سيدي الرئيس. الواقع غطى المتدخلون - على رأي إخواننا المغاربة - كثيراً مما كنت أريد أن أطرح من ملاحظات ولذلك سأجاوز عنها مكتفياً بما أشاروا إليه، لكن ثمة ملاحظة أساسية في هذه الندوة وهي مفهوم الشعر، والشعرية في الشعر ووظيفة الشعر، وصلته بالحياة، هذه أساسية في هذه الندوة قد لا تتفق عليها، لكن يجب التأكيد عليها.

أيضا هناك موضوع الشعر والشاعر وعصره. كيف نحكم على الشعر بمفاهيم عصرنا؟ أم بمفهوم عصر الشاعر نفسه؟ وطريقة تناول ذلك الشعر.

أيضا في ما يتعلق بحشد مجموعة من الشعراء في قالب واحد ومحاولة دراستهم دراسة مقارنة أو مقارنة... اعتقد أن فيها ظلماً لبعضهم، في ما يتعلق بموضوع الوطنية والقومية والإسلام أريد أن أخطف مع جاري الأستاذ الدكتور محمد هدارة حول التناقض بينها، فأتا لا أرى هناك تناقضاً بين هذه الاقنيم الثلاثة إلا إذا أخرجت الوطنية إلى الإقليمية المنعزلة، وإلا إذا أصبحت القومية شوفونية وإلا إذا أصبح الإسلام متطرفاً ومتعصباً، هنا يقع التناقض لكنني اعتقد أن هذه متداخلة ودوائر تتسع لبعضها البعض، في ما يتعلق بالدكتور محمد حسن أريد أن أركز على موضوع الخليلي واعتقد أن الخليلي كان أكثر تأثراً بشوقي من غيره من الشعراء ولعله يفيدنا في هذا الموضوع، ولي مع الأستاذ الخليلي معرفة وثيقة حيث كنت قد عملت في سلطنة عمان فترة من الوقت، وفي عام ١٩٧٣ حينما صدر ديوانه الأول أو

مجموعته الأولى قبل (وحي العبقريّة) في تلك الفترة كتبت بحثاً قصيراً عن هذا الديوان، وأشارت إلى أنه متأثر كثير التأثير بشوقي، ولكن الشاعر ثار ثورة كبيرة واعتبر ذلك غلطة كبيرة، واضطربنا إلى مصالحته كنت في تلك الفترة صحفي فاضطررنا إلى مصالحته وقال أحد المنتسبين: إنها زلة قلم لكنه أبى ذلك وقال: بل هي وطاة قدم، وهذه إشارة إلى مدى تقبل الشعراء للنقد أو المبدعين للنقد في عالمنا العربي، وقد يكون ذلك وارداً أيضاً في هذه الندوة وشكراً.

الدكتور إبراهيم ضلوم :

شكراً للأستاذ محمد، والكلمة الآن للأستاذ الدكتور حمادي صمود فليفضل.

الدكتور حمادي صمود:

شكراً سيدي الرئيس، شكراً للباحثين.

عندي بعض الملاحظات تتعلق بما قاله وما كتبه الأستاذ الدكتور محمد حسن عبدالله الذي لابد أن أشير في بداية الحديث إلى أنني شخصياً مدين له بمعارفي أو بكثير من معارفي عن شعراء هذه المنطقة، فلقد قرأت بكثير من الاهتمام كتابه عن (الشعر والشعراء) في الكويت بل إنني عرفت العدوانى شاعراً عن طريق الكتاب الذي خصصه لهذا الرجل.

منطلق حديثك حضرة الأستاذ: الذات والرؤيا في الشعر ومختتمه قولك أنك حاولت أن تقوم بدراسة للصورة الفنية لهؤلاء الشعراء وبين المفتوح والخاتمة نجد ثلاث مراحل أساسية ما اتفقوا فيه بالكل، وما اتفقوا فيه بالجزء، وما اختلفوا فيه. ما اتفقوا فيه بالكل هي الرباعيات، ما اتفقوا فيه بالجزء بعض الأمور نجعلها مشتركة بين شاعرين أو أكثر ويختلف شاعر ثالث أو رابع، وما سمّيته الفوارد هو ما يمكن أن يكون خاصاً بكل واحد من هؤلاء الشعراء. سؤالى الأول: هل تعتقد أن هذه المراحل يمكن على أساسها أن تبين شعرية الشعر عند كل شاعر؟ هل يمكن لنا مثلاً انطلاقاً من موقف الشعر من الوطنية ومن القومية ومن الإسلام ومن الحس بالقبيلة ومن الارتكاز

على التراث الى غير ذلك، هل تكفي هذه الامور لتجعل الناس في حضرة شعر هؤلاء الشعراء، هذا السؤال الاول الحقيقة اطرحه لا لتجيبني، عنه وإنما أطرحه لأقتراح عليكم ان نعدل شيئاً ما من بعض الخطاطات التي نستعيرها من الدرس النقدي الحديث، فسمعت كثيراً من المتدخلين كانهم يأخذون على المتحدث انه لم يبين عن شعرية الشعر، عند هؤلاء لأنه بنى بحثه على ما بناه عليه، واعتقد أن الدكتور محمد حسن العبدالله واع تمام الوعي بالادوات التي على اساسها يجب ان يحلل الشعر وهي الصورة من جهة التي تبني او هي مدخل الى الرؤيا، ولكنه عندما أتى ليباشر هذا الشعر لم يبله إلا عن صورة الغرضية فيه او صورة المضمونية فيه، اليس من الأجدى بالنسبة لدرسنا النقدي في وضع الشعر في الاوطان العربية ان نراجع أيضاً بعض الانماط النظرية التي تقول إن شعرية الشعر هو فقط في ارتداد النص على ذاته؟ في حين أن أوضاعنا السياسية والتاريخية والاقتصادية خلقت نوعاً من الشعر معناه في ظاهر لفظه، معناها ان الشعر في مرحلة تاريخية اضطر الى أن يقصي ما به يكون هو شعر أي اضطر إلى ان يقصي ذاته حتى يلتقط هذه الأوضاع وحتى يقوم بالدور الذي كان يعتقد انه الدور الذي يطلب منه ان يقوم به، وأنا على هذا الرأي في كثير من شعرنا العربي، رأيي إذن الذي اقترحه على هذه الجلسة الكريمة هو أن نعيد النظر في كثير من الامور التي نعتقد انها ذات فعالية عالية، لا فعالية في رأيي الا ما ينتجه النص ذاته في سياقه التاريخي وشكراً.

الدكتور ابراهيم غلوم،

شكراً للدكتور حمادي على هذه الاضافة، واعطي الفرصة للأخت الدكتورة هيا الدرهم فلتفضل.

الدكتورة هيا الدرهم،

اسمحوا لي ايها السادة الكرام ان ابدأ بملاحظات عامة على ما استمعت اليه بالأمس وفي هذا اليوم.

أرى أننا نستخدم إصدارات قاسية على هذه المنطقة، وهي منطقة تمتلك خصوصية شديدة في وطننا العربي. فأبدأ بتعقيب الدكتور أحمد حينما قال إننا يجب أن نصدر أو نحدد أو كان من المفروض على اللجنة المنظمة أن تحدد نقاطاً واضحة ماذا نقصد بالتطوير وكلامه طيب غير أن اعتراضني على الكلمة التي استخدمها حينما قال التخلف الاجتماعي والتخلف الديني في منطقة الخليج، والحركة التنويرية التي حمل لواها الشعر هي التي ستنقذ منطقة الخليج، من هذا التخلف، أنا لا أعرف ما معنى هذا الكلام حقيقة، وهل حتى لو حددناها بالنظرة السلفية أو بالحركة الوهابية، أو السلفية هل خلقت حقيقة تخلفاً بيننا في المنطقة؟ هذه كلمة خطيرة جداً، هذه كلمة قوية وخطيرة ويجب أن نتباحث معه في هذا الموضوع كثيراً - اسمحوا لي أن أبدأ بكلمة الدكتور أحمد لأنها لفتت نظري في هذا الوقت - نتساهل كثيراً في استخدام كلمة التخلف، نحن لا نري ماذا نقصد بهذا التخلف، لا أعلم حقيقة بما استمعت إليه وبما قرأت بعضه في البهثين الطويلين هذين، ماذا نعني بالتخلف وقد وردت كلمة التخلف الحضاري أيضاً في كلمة الدكتور محمد حسن عبدالله، نبدأ ببحث الدكتور محمد حسن عبدالله وحينما اخترتم له أربعة شعراء ما وجه الاشتراك بين هؤلاء الشعراء؟ والشاعر الزبيدي من منطقة اليمن، وكيف دخلت منطقة اليمن أو شعراء منطقة اليمن في شعرنا الخليجي؟ لا أعرف ما السبب، هذا تساؤل، ويبحث الدكتور محمد حسن عبدالله والعنوان الذي اقترحتة اللجنة هو (دراسة فنية) ماذا نعني بالدراسة الفنية ونحن لم نجد لمسات في الدراسة الفنية هذه؟ نحن وجدنا حديثاً عن المضمون وحديثاً طويلاً كثيراً عن الاتجاهات التي أصر عليها أو الدعوات التي دعا إليها هؤلاء الشعراء الأربعة لكن أين الدراسة الفنية هنا؟ وهو عنوان البحث ما وجدت لهذا سبباً.

الدراسة الفنية تعني تماماً علامات النسيج الصياغي لأنوات العمل الفني في القصيدة. الكلمة والجملة والصورة والموسيقى وأين مواضعها في الدراسة؟ الدراسة التي بين بيننا تلتقط بعض التصورات المضمونية فقط المشتركة بين الشعراء خلال انتاجهم الأدبي، ولم تركز على الدلالات الفنية، ولذلك لا نستطيع أن نلتبس فائدة نقدية

واضحة من هذه الدراسة، وبقراءة هذه التصورات القائمة في البحث رأينا محاكمة قاسية لشعر هؤلاء الشعراء، وقد أنتجوا في تلك الفترة المبكرة من انطلاقة النهضة الأدبية في الخليج العربي، نحن نضع واجهة كبيرة نحشو في داخلها مسالك التنوير الذي نرى ونحاكم الشعراء بكل قسوة إذا لم يدخلوا في هذه الواجهة، ونضع حدوداً في هذا الوقت ونحاكم الشعراء في تلك الحقبة إذا ابتعدوا أو غادروا هذه الحدود وهذه قسوة أراها، لماذا لم ندرس شعر هؤلاء الشعراء وهم قد برزوا في فترة الإحياء الشعري في منطقة الخليج في إطار ثقافتهم الخاصة؟ ونحن نعلم محدودية النهضة العلمية والأدبية التي نشرت أجنحتها على دول الخليج في تلك الفترة، والأستاذ الدكتور له صلة وثيقة بالخليج وأدبائه وخصوصية أدب الخليج وشعره وظروفه العامة واسمحوا لي وشكراً.

الدكتور إبراهيم غلوم،

شكراً للدكتورة هيا، وساعطي الفرصة للأخ الكريم الأستاذ مبارك الخاطر.

الأستاذ مبارك الخاطر،

بسم الله الرحمن الرحيم، أولاً أشكر الهيئة المنظمة لهذه الندوة ثم أشكر من على المنصة من الإخوة، وأعتذر لأنني لم أستلم شيئا من البحوث، فأنا خالي الغرض على أنني لم أحضر ولم أستمع إلى الناس الآخرين، فيؤسفني أنني لم أكن أستطيع الحصول على البحوث. ثمة مداخلة بسيطة قد يعتورها شيء من الاهتزاز لأنني لم أطلع على بحث دكتورنا الجليل الأستاذ محمد حسن عبدالله عن الشعراء الأربعة ويعتبر الدكتور محمد حسن عبدالله الآن من المراجع التي يرجع إليها الباحثون في أدب الخليج، وله جهد متميز واستفدنا منه كثيراً، والشعراء (المعاوية والزييري والخليلي والفرج) قد يجتمعون في التوجه الوطني أو القومي لكن لا يمكن البحث - واسمحوا لي

بمحدودية الشعراء الخليجيين - لا يمكن البحث في شعر المعاودة والفرج بمعزل عن المناخ الوطني والثقافي، فالشاعران تأثرا بمناخ أن يكونوا، في الخليج عرباً أو لا يكونون مثل إبراهيم بن محمد، والزائد، والفرق بين من كان يجاهد بالقول والعمل في رد الأذى الاستعماري البريطاني والفارسي عن الخليج، فيجب أن يؤخذ هذا الاعتبار، لأننا نحن الآن في طرق الحديث يجب على الباحث - ونحن لا نعلم شيئاً وقد نكون من تلاميذه - أن يعطي فكرة في مقدمة البحث عن المناخ الأدبي والثقافي والحياة الارهاصية التي عاشها هؤلاء الشعراء.

شعراء الخليج التنويريون أعطوا إضاءات على مسار الثقافة والأدب في البلاد العربية، بينما قصر زملائهم التنويريون في البلاد العربية من أن يهتموا بهم، ولا يزال التأثير هذا قد تكون له نبول، فلذلك لا بد لأي باحث يتحدث عن الزبيدي والخليفي والفرج والمعاودة أن يعطي فكرة موجزة عن بيئة الثقافة والأدب في الخليج باعتبار أن الثلاثة من شعراء هذا الخليج وجاهدوا في الحفاظ على الخليج بشعرهم وقولهم وعملهم وشكرًا.

الدكتور إبراهيم غلوم،

شكراً للأستاذ مبارك الخاطر على هذه الإضافات، وفي الحقيقة معي الآن الدكتور منصور الحازمي فليتفضل.

الدكتور منصور الحازمي،

شكراً جزيلًا سيدي الرئيس. في الواقع أنا من أشد المعجبين بأستاذنا الدكتور محمد حسن عبدالله على جهوده العظيمة والكبيرة منذ سنين طويلة في التعريف بأدب أو بجزء من أدب هذه المنطقة، فوجوده في الكويت يعتبر وجوداً تنويرياً في رأيي، كما

أن وجود بعض الآخرين في بعض مناطق الخليج أيضاً يعتبر وجوداً تنويرياً مثل المرحوم الدكتور محمد ماهر حسن فهمي أيضاً، وهو يكمل الجهد التنويري الذي قام به منذ فترة مبكرة الدكتور طه حسين في كتيبه الوحيد (بين الحريين) عن أدب الجزيرة العربية، وأنا أعتقد أيضاً أن الندوة التي نحن فيها الآن هي جهد تنويري بالنسبة لأشقائنا في الدول العربية الأخرى، فنحن أبناء الجزيرة العربية لا نزال وإلى فترة قريبة وإلى الآن نشكو من قلة اهتمام المركز العربي عن الأطراف كما يقولون، وبعض المستشرقين يعرفون عن أدبنا أكثر مما يعرف أشقاؤنا في الدول المجاورة، لذلك أنا أثنم جهد الدكتور محمد حسن عبدالله في هذه المسيرة الطويلة والباحث في الواقع يقول إن من طبيعته أن يطيل وأنا أعتقد أن هذه تدل في الواقع على الاهتمام وليست دائماً تدل على عدم التركيز.

أريد أيضاً أن أناقش الدكتور محمد حسن عبدالله في قضية صغيرة جداً أشار إليها كل من د. مصطفى هدارة ود. خليفة الوقيان في قضية القبيلة، الحس بالقبيلة تحتاج في رأيي إلى وقفة أطول، فالباحث يميز بين القبيلة والقبلية، الأولى لا بأس بها في رأيه لأنها لا تنافي الوطنية أو القومية، أما الثانية فلا ينبغي استحضارها بل ينبغي محاربتها لأنها منافية لكل طموحات الوحدة أو التلاحم القومي، وهذا كلام جميل قد لا يُعترض عليه، ولكن تظل مع ذلك الحدود ضيقة جداً بين المصطلحين، فمن يضمن لنا أن الانتماء إلى القبيلة لا يتحول إلى قبلية؟ ولكن السؤال الأهم هو مدى مصداقية هذا الشعار أو هذا المصطلح أو هذا الشعار الذي يشيد بالقبيلة أو يفخر بالانتماء إليها وليس من الممكن أن تكون من مخلفات التراث الشفهي أو تكون من الثيمات البريئة الجاهزة، التي لا بد من استخدامها في ذلك الوقت ولا سيما في مجتمعات لا ترى ما يشين في انتماءاتها القبلية التي لا تختلف كثيراً عن الانتماءات إلى الأسر في المجتمعات المدنية المتحضرة، وشكراً.



الدكتور ابراهيم علوم؛

شكراً د. منصور الحازمي وبقي الآن ثلاثة من الأساتذة الأفاضل د. فايز الداية ود. حسن فتحي الباب ود. محمد فتوح احمد. نبدأ بالدكتور فايز.

الدكتور فايز الداية؛

سلام عليكم جميعاً، وأشكر لهذه المناسبة فرصة الحديث في قضايا هامة في المنهج وفي القضايا الفنية.

الدكتور محمد حسن عبدالله له جهودته التي يعرفها جميع الباحثين، ولكني اليوم سأنشير إلى نقاط هو كان ينبه إليها، ويحضر على أن تكون أفضل مما هي عليه.

أول نقطة هي الاختلاط ما بين تاريخ الأدب أو تاريخ الشعر والنقد الأدبي... مهمة هذا البحث في ما تُصوّر هي نقد أدبي، والدكتور ظن أو ربما حسب أنها تنطلق في تاريخ الأدب وظن أيضاً أنه يبدأ أول كلمة في عدد من الشعراء وكان هذا أمراً غريباً، الزبييري أول ما يكتب عنه اليوم هذا أشار إليه الزملاء الفاضلون، أيضاً خالد الفرج أول كلمة تقال فيه اليوم في هذا البحث هذا أمر عَجَب، الدكتور خليفة الوقيان موجود بيننا، الدكتور سالم عباس أيضاً له إشارات إلى هذا هنالك بحوث كثيرة، مقدمة ديوان الزبييري دراسة كاملة عن الزبييري للدكتور المقالح، إذن أظن أنني أبداً تاريخ الأدب وأعطي هذه الصورة كان مدخلاً غير جيد لهذه الدراسة، الأمر الآخر هو أن تاريخ الأدب قاد إلى حديث عن المضمون - المضمونية هذه - باستعراض شمولي ولم نجد هذه الشمولية لأننا وجدنا اختيارات ونقاطاً محددة يتعقبها الباحث الفاضل.

إنّ المنطلق كان بحاجة إلى ركائز أساسية واضحة جداً ليكون العطاء بعد ذلك مفيداً. ظاهرة واحدة مستقصاة علمياً شمولياً هذا يقينا ويكون لبنة نبني فوقها، أما

هذا الفرش الواسع في غير أوانه ربما كان قبل خمسين سنة قبل عشرين سنة كان محتملا، أما اليوم دراسات كثيرة حول هؤلاء الشعراء وأيضاً دراسات تفصيلية في بعض الزوايا، واليوم أبداً وأقول هذا بدء وهذا كشف، فهنا مغالطة أظن أننا كنا في غنى عنها في هذا الميدان، ثم هنالك مصطلح التنوير، لن أدخل فيه ولكن مادام الباحث يرفض أن يدخل هذا في التنوير فكان من الأخرى ألا يدخل في الدراسة هذا المصطلح ويتروك لنسبة أو لطرف في النسبة يعالج قضية التنوير وفعلاً نحن اختلفنا في مفهومنا عن التنوير لكن أنت تقول هذا ليس في التنوير ونقترح علينا اقتراحاً في هذا الميدان.

بعد ذلك حكاية المصطلحات ما معنى ربايعيات؟ إذا نظرت أربع شعراء صار مصطلح ربايعيات، إذن إذا كان عندي خمسة شعراء فهي خماسيات وعشاريات وعشرينيات، عندنا خمسون شاعراً في الوطن العربي تناولوا هذه الزوايا، إذن نقول الظاهرة المثوية في القضية القلانية، وهذا أيضاً كان نوعاً من الاستطراد في بث مصطلحات كثيرة في هذا الميدان كنا نود أن نجد نتائجاً مستمراً لعطاء الدكتور محمد حسن عبدالله ولا أن يكون هذا النتاج السريع في أونة محددة بهذه الطريقة والباب مفتوح للمحاربة في ما بيننا، وشكراً لكم جميعاً.

الدكتور ابراهيم ضلوم ،

شكراً للدكتور فايز وأعطي الفرصة للدكتور حسن فتح الباب.

الدكتور حسن فتح الباب ،

شكراً لأخي الأستاذ الدكتور رئيس الجلسة وشكراً للباحثين. وأبدي اعجابي ببحثيهما لأنهما بحثان قيمان حقاً جادان بذل فيهما جهد كبير ملحوظ وطبعاً من الطبيعي أن يختلف الرأي في تقييمهما نظراً لمنطلق كل معقب واختلافه عن الآخر، كنت

أريد أن أتحدث في إشكالية منهجية المبح إليها الباحث الجزائري الأستاذ عثمان أيضا ودجرجي طريبه، وأيضا د. أحمد وهي مسألة المصطلحات هذه المسألة في غاية الأهمية لأننا اختلفنا كثيرا في عدة مصطلحات فسأركز على ثلاثة منها.

كان يمكن للباحث أن يزيل كثيرا من اللبس إذا استخدم القاعدة البحثية المعروفة، وهو أن يحدد في أول الدراسة أو البحث مفهومه لهذا المصطلح وهو حر في إثارة المعنى الذي يراه وهو سيدافع عن وجهة نظره فهو ملتزم بها، ونحن ملتزمون باحترامه، سواء اتفقنا أو اختلفنا عليها، ولكن الذي حدث أن كلمات مثل (التنوير) (الرومانسية) لم تحظيا بأي تحديد مع مصطلح الواقع أو الواقعية بالمثل، فبالنسبة لمصطلح التنوير الذي ترفع الندوة شعاره، ماذا يعني التنوير؟ وهذا ما أدى إلى كل هذا اللبس، هل هو الدعوة أو الإيمان أولاً بالتقدم بالديمقراطية؟ بالحرية؟ إعمال العقل؟ نبذ الخرافة؟ الدعوة إلى تحقيق هذه القيم؟ أم أن المصطلح يعني الدعوة إلى التغيير بمعناه الشامل؟ يعني التغيير في الماديات، في المعنويات على الصعيد السياسي.. الاجتماعي.. الثقافي؟. الخ، أم أن التنوير يعني (التنوير) يعني (المقاومة) بكل أبعادها مقاومة كل ما هو متخلف وردي، ومضاد للقيم الإنسانية؟ وبذلك يكون أحمد العدواني شاعر مقاومة وأراه كذلك في المقام الأول، وكنت أفضل أن يكون شعار المؤتمر أو الندوة هو المقاومة ولا سيما أننا في أشد الحاجة الآن إلى رفع هذا الشعار، وشعرنا العربي كله شعر مقاومة، وليس مقاومة بالمعنى الحماسي ولكن مقاومة بكل الأبعاد، مقاومة كل ما هو ردي، وضد الإنسانية وضد التقدم وضد كل ما هو جميل، وجليل، في هذه الحياة، حبذا لو كان المؤتمر قد رفع شعار المقاومة وخصوصاً وأن أحمد مشارى العدواني - ولا أريد أن أطيل - شاعر مقاومة في المقام الأول.

الرومانسية: ما هو معنى الرومانسية؟ هل معنى الشعر الرومانسي هو الشعر الوجداني؟ يرى ذلك استاذنا الدكتور عبدالقادر القط، أم أن الرومانسية هي الصدور عن وعي فردي منفصل عن الجماعة ضد الوعي الجمعي؟ هو التقوقع على الذات؟ عدم التبصر بالحقائق.. بالواقع بالحياة اليومية؟ هل الرومانسية هي معناها في الغرب

وكيف نشأت في طبقة معينة؟ الى اخر ما نعلم، هل الرومانسية هي الهروب الى الطبيعة؟ وعشق الغيبية؟ أم أن الرومانسية هي التعلق بالمثاليات بمعنى القيم العليا؟ الحرية، الإخاء، المساواة العدل ... الى آخره؟ المصطلح الثالث الملتبس والمراوغ.. الواقع/ ما هو الواقع هل الواقع هو الحياة اليومية ، الحياة اليومية للشعب؟ هذا واقع نحن نحترمه ونحبه ونصدر عنه وكل الشعراء يصدرون عن احساسهم بالناس بالبسطاء بالمهمشين، أم أن الواقع هو الواقع السياسي والاقتصادي المفروض على هؤلاء الناس؟ وهو إذن ضد الواقع الأول بمعنى الحياة اليومية، لا اريد ان اطيل - كل ما كنت أود أن أشير إليه أن يحدد الباحث المفهوم الذي يراه لهذه المصطلحات وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم،

شكراً للاستاذ الدكتور حسن فتح الباب، وأخيراً نعطي الفرصة للاستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد، فليفضل.

الدكتور محمد فتوح،

شكرا سيادة الرئيس ، والواقع ان الوقت الشرعي للجلسة قد انتهى منذ أمد وأنا سأريح الحضور الكريم وأستريح أيضا من التعليق والغى كلمتي وشكرا.

الدكتور ابراهيم غلوم،

شكراً لك يا دكتور محمد، ويعد أن انهينا هذه المداخلات نرى - حقيقة - أننا قد اختلفنا واتفقنا حول مسائل كثيرة، لعل من أهم هذه المسائل هو التنوير نفسه وهذا شيء ايجابي، قد تكون الجلسات القادمة مستثمرة بشكل حيوي لهذا الاختلاف والاتفاق، وقبل ان ننهي الجلسة ساعطي الفرصة للدكتور محمد أولا، لكي يرد فقد تكالبت عليه الكثير من الملاحظات كما ترون، ومن ثم اعطي الفرصة للأخ الدكتور عبدالله، فليفضل الدكتور محمد.

المالوف أن يبدأ الباحث تعقيبه بشكر كل من وجه إليه نقداً، فهو بحكم المالوف قد وجه، ولكن أيضاً بحكم المالوف في ندواتنا العربية أن بعض التعقيبات أو التعليقات تكون ساخنة أكثر من اللازم، واستعمل تعبير شعبي عندنا يقول (حتى اللي بيتكلم بينسى نفسه)، هو يعني ليه مغلّق على مفاهيمه الخاصة ويعتبر الاختلاف في الطريقة أو في الأداء بمثابة خطأ فادح، وليس هذا صحيحاً وهو يعرف بمنطق العقل ويتعدد المناهج أنه لم يوجد عبر التاريخ منهج واحد استقطب الدراسات في ذلك العصر، في أي عصر من عصور الأدب، وإلا ما تعددت المدارس والمدائل، ولكن هناك عادة مسلمة علمية في طرق التفكير، فهذه التي يختلف عليها، ولكن إما أن اكتب ما في رأسك أو أن تستفز وتقول هذا البحث كان يعتبر جديداً منذ ٥٠ عاماً، هذا تزيد وغير مقبول بالمرّة، ولا يصح أن يقال في ندوة علمية وفي بحث لم يقرأه بكامله وأنا نومت بهذا، وأيضا لعله لم يقرأ حتى ما أمامه، وأكثر الخلاف أو نسبة كبيرة منه قامت على المنهج ونحن كمثقفين أكثر الناس تشاكفاً بحرية التعبير، وحرية الرؤية وحرية التفسير، وأن الاختلاف يعني الأعمال الفنية ولا يهدمها، ولا يمكن أن يقال أن بحثاً ما ذهب عبثاً اطلاقاً، ولكننا إذا التقينا حول مناقشة موضوع نسينا كل هذه المسلمات واستلطنا الخناجر، هذا شيء مؤلم يؤسفني أن انبه إليه ليس لأن ١٧ من الـ ١٧ اللي تكلموا، تكلموا على بحثي، بالعكس ده يسعدني كثيراً طبعاً حتى لو كان غير راض تماماً فالرضا غاية لا تدرك ومن طلب شيئاً وجده، مادام يبحث عن عيب لكن لو كان يبحث أيضاً عن ميزة أو نقطة ايجابية أو إضافة أو رؤية تكاملية فبالأكيد أيضاً سيجد.

والغريب أننا تقبلنا مصطلح التنوير وهو مصطلح يقوم على المضمون، على المعنى، وننتكز المنهج التداول الذي يحاول أن يلائم نفسه مع نقطة المرتكز الأساسي فإذا كان هناك من خطأ فليكن خطأ للذين وضعوا عنوان التنوير شعاراً للملتقى، ومع هذا أنا في مصلح دراستي حاولت أن أكسب هذا التنوير معناه الانساني الفني بحيث يكون

هذا التتوير متضمناً في عملية التجديد في الشعر وفي ديباجة الشعر ذاتها، وقلت كل شعر تتوير بهذا المعنى، ليس لأنه يدعو لشيء جديد بل لأنه جزء من ضمير الأمة، جزء من التجديد، جزء من حيوية الحياة، وإن لا أخالف إطلاقاً في هذا، وليس بحثي في المضمون إطلاقاً ولا التوزيع قام على المضمون؟ هل الكلام على الرسم بالكلمات مضمون، هل الإشارة الى ظاهرية الكاريكاتير في رسم خالد الفرج للصورة مضمون؟ هل الكلام على ظاهرة التكرار عند عبدالله الخليلي مضمون؟ هذا كله ليس في المضمون، ولا التقسيم ولا العناوين الجانبية خاضعة للمضمون، ولكن لعن الله العجلة، ولعن الله طبيعة اللقاءات الثقافية التي تقوم على المناحرة على طريقة أشهدوا لي.

بعد ذلك أدخل في بعض التفاصيل السريعة أيضاً لكي لا نطيل عليكم، وقد تولى البعض الرد على الآخرين، كتعارض الوطنية والقومية والاسلام، وعندي لا تعارض، إنما يأتي التعارض في تحول القضية الى معتقد يغلق على نفسه أضواء أو قدرات الامتداد مع الاتجاه الآخر، لكن اذا عشت على وفاق مع انتمائي لبلدي بحدودها على الخريطة وحسي العربي وإيماني الديني، ما وجه التعارض؟ لا أجده الا عند من يحول الوطنية الى فرعونية، ويحول القومية الى معبود نقيض للمدين، ومن يحول الدين الى استغلاق، هنا يوجد التعارض، وكذلك الأمر في الفرق بين القبيلة والقبلية وعندما اشرت إلى القبيلة لم اشير إلى الدواسر تحديداً إلا لأنها مذكورة في شعر خالد الفرج، لكن القبيلة هي الانتماء لماضي مجهول معبود يتربد على الألسنة دون وعي بمداه أو دون أن يكون مطلباً فنياً يغني القصيدة، كأن يقول أعيديا لنا مجد (عاد) هذا موجود في شعر المعاودة أنا لم أفعل شيئاً على أحد ما مجد (عاد) الذي يطالبنا بإعابته؟ ربما يكون الزبير معذوراً لما يقول أعيديا عرش بلقيس ومجد بلقيس - بلقيس على الأقل لها صورة في أذهاننا لكن - (عاد) من الذين محقهم الله وقطع دابر القوم، صراحة، وليس عندنا عن (عاد) هذه أي تاريخ ولا أي رصيد ولا أي حتى حس روي كشعاع أو كخيال ولا أساطير عن عاد فماذا بقي؟ ولماذا ترعد؟ إنن بلغة الفن الشعري هذا

تزيد وتخبط، بلغة التحليل الموضوعي هذا احساس بالقبيلة ويعتقد أن (عاد) هذه، لأنها كانت في الجزيرة العربية فهي تخصه، وقد يتناقض في داخل القصيدة الواحدة.

والاشارة اكثر من مرة إلى أن المقال كتب مقدمة عن الزبيري... انا قرأت كتاب المقال كاملاً عن الزبيري، يعني مش مجرد مقدمة لديوان، وقرأت تقريباً كل ما كتب عن الزبيري، كتب المقال، وكتب الحلوجي، وهذا لم يذكره أحد مع انه كتب من عشرين سنة كتاباً صغيراً مهماً، وضع اليد على اهم ما ينبغي أن يقال، وكتب البردوني مهاجماً بضراوة، حتى مقالة فاروق شوشة عن الزبيري، وهي تحليل لإحدى قصائد الزبيري، قرأتها واشترت اليها وإن لم تكن في الجزء الذي اذيع من البحث.

فإن قضية المراجع في حدود المتاح... الممكن بشريا، قد حدث بها علم ووضعت في الاعتبار، ولكن ما كان يمكن قول كل شيء وقد وقعنا بين قيعين، هناك من يقول اختر جزئية وأشبعها ومن يقول، والبحث بهذه الطريقة موضوعي يهتم بالمضمون، وإن فهي رؤى وكما لكم اجتهادكم، لماذا تنكرون على الباحث ان يكون له اجتهاده ايضا حتى في فهم التنوير ذاته؟ وإذا كان الخليلي قد تأثر في نظر بعض الباحثين بشوقي فهذه اشارة غريبة، وليقل الخليلي او ليقال الناقد ما يريد، فقد قال الخليلي نفسه في مقدمة كتابه (على ركاب الجمهور)، قال إنه بدأ يكتب هذه القصص الشعرية بعد ان قرأ (مأساة الحلاج) لصلاح عبدالصبور، للممول شيء والمتحقق شيء آخر، فليقل الخليلي إنه كتب هذه الحكايات المنظومة بعد أن قرأ مأساة الحلاج، ولكن ماذا فيها من رؤى إنسانية شاملة وعظيمة طرحها عبدالصبور في مأساة الحلاج؟ او ماذا أفاد من طاقة التصوير الدرامي والتنويع الموسيقي وتطوير المواقف واستبطان الشخصيات وإسقاطات الحاضر التي مثلتها مأساة الحلاج بالنسبة للمسرح الشعري فيما بعد شوقي؟ قد نجد الضئيل جدا أو لا نجد شيئاً، وإن هناك فرق بين مزاعم الشعراء أو افاضتهم حول أنفسهم وبين قراءة النص، وأن يقال إن هناك خطأ بين المنهج، منهج الدراسة الأدبية أو تاريخ الأدب، وبين المنهج النقدي وهذا ما استغريه أيضاً؛ ويكفي أن

يعود لـ(رينيه ولك) المظلوم لأننا دائما نكتفي بالاسم الأول، حين يقول «إن تاريخ الأدب أو الدراسة الأدبية تبني العصر، والنقد يفككه» فهناك نزعة بنائية تقدم صورة.. تأخذ مفردات صغيرة تكوّن منها مشهداً، ودراسة تأخذ الصورة الشاملة تفككها لتجعل منها عناصر، أي هي عملية فرز، ففي الصفحات القليلة التي بين أيديكم أين عملية التكوين؟ وأين تقع عملية الفرز؟ وهل حدث خلط فعلاً؟ إذا كان فإنني اعتذر عنه، معتذرا أيضا إذا كنت قد سخنت الجو قليلاً، ولكن ربما كان لي عذري لأنني توقعت على الأقل التحفظ في إبداء بعض الآراء بناء على أن الدراسة الكاملة ليست متاحة بين أيديكم. مرة أخرى شكرا لكل تعقيب كما جرى العرف أن يقال، وكل عام وأنتم بخير.

الدكتور إبراهيم ضلوم،

شكرا للدكتور محمد، وأعطي الفرصة للاخ د. عبدالله المعقل.

الدكتور عبد الله المعقل،

الواقع أنا عندي ردود قصيرة جداً، بالنسبة للدكتورة نسيمة الفيث عندما قالت إن العريض ليس الوحيد الذي كتب القصة، هذا صحيح، هذه ملاحظة صحيحة نعرفها جميعاً. لكنني أنا ومقارنة بالكم الهائل من الشعر القصصي الذي قال عنه الدكتور غازي - وقد ذكرت هذا - إنه «لا يكتب قصيدة إلا وفيها قصة»، وأيضاً أنا اعتبرت اللامح والمطولات الأخرى هذه كلها قصة، ومن هنا فإن العريض بهذا الكم الهائل، وبهذا التكريس للقصة أو للشعر القصصي اعتبرته رائداً من هذه الناحية.

بالنسبة لأبي شادي أنا مازلت اعتقد أن العريض لم يتأثر بابي شادي، وأياً كان التأثير بحياته في الهند وما قرأه هناك، لكن العريض نفسه قال بالحرف الواحد أنه لم يتأثر بابي شادي ولا يجب ولا يستمتع بشعر أبي شادي.

الدكتور محسن أعجبني تعليقه، والحقيقة أنا عندما تحدثت عن الاسطورة في شعر العريض تحدثت عن الأشكال التي جاءت بها القصة، فهناك أسطورة يترجمها،



وهناك أسطورة يحاول هو أن يبتدعها، فليس هناك خلط بين بنية القصة وبنية الاسطورة. كنت أتحدث عن الأشكال، يعني الأشكال التي وضع فيها هذه المضامين، بالنسبة لأحد المعلقين الكرام الذي قال إن البحث خلا من التحليل ... أنا سعدت بالدكتور حمادي صمود عندما قال هذا الشاعر في هذه المرحلة وشعر العواد بالذات - في ظني - لا يحتمل أي تحليل فني، لا يتجاوز مظهره كما قال الدكتور، فلا أدري كيف يمكن أن نبني تحليلاً أدبياً على شعر شاعر مثل الشاعر محمد حسن العواد؟.

**الدكتور إبراهيم غلوم:**

شكراً جزيلاً. شكراً للدكتور عبدالله، والكلمة الآن للدكتور فايز الداية، فليفضل.

**الدكتور فايز الداية:**

كلمة صغيرة وهي قول على قول، لأن التسجيل موجود لكل ما قيل في هذه المحاضرة عفواً، أنا لا بد لي لأن كلمة قبلت بعد قولي، وخصتني لذلك أقول التسجيل موجود لكل هذه الندوة، وبالتالي إن اعتراضني وتحديدي لخمسين سنة وعشرين سنة في بداية الكشف والأولوية في البحث، وقد كان أ. د محمد حسن عبدالله قال إنني أبدأ مشروعاً جديداً. إنني أبدأ دراسة جديدة لم تدرس من قبل، فلتراجع الكلمات وبالتالي نرى من المتعجل، ومن الذي يلقي الكلام على عواهنه، من يترك التوثيق لهذه الكلمات في الكتب التي درست خالد الفرج والزبيدي يتركها، ويقول أنا أبدأ أول شيء ما موقعه العلمي؟ الكلمة للتسجيل والمقارنة وشكراً لكم.

**الدكتور إبراهيم غلوم:**

شكراً د. فايز، وأرجو أن يكون اختلافنا إيجابياً ويعيدنا عن أي توتر وفي الحقيقة موضوع الندوة يقبل الاختلاف والاتفاق د. فايز، وأرجو أن نكون إخوة أحياء رغم هذا الاختلاف، في الحقيقة هذه الجلسة وقت في حدود امكانياتها والوقت المحدد لها.. الموضوع الذي رسمته والذي يتصل بست تجارب من الشعر وضعت فوق أفق واحد، وهو رؤية النقد والتغيير والتجريب.

هناك كلمة سيقتضئ بها الأخ الأمين العام للمؤسسة الأستاذ عبدالعزيز السريع فليفضل.

الأستاذ عبد العزيز السريح،

سيدي الرئيس اشكرك على اعطائي الكلمة، وأحيي الإخوة المشاركين في هذه الندوة جميعاً على هذه الروح الإيجابية وعلى هذا الحضور الطيب والاسهام المفيد أود أن أنبه إلى أنه ستقام الأمسية الشعرية الأولى هذه الليلة في القاعة رقم (٤) في المجمع الثقافي، في الساعة السابعة مساءً، لذا أرجو أن تكون جاهزين للانطلاق الى هناك في الساعة السادسة والربع حتى نكون في أماكن مناسبة جميعاً، سيشارك في هذه الأمسية حوالي عشرة شعراء من الطبيعي أن الموجودين بيننا ٥٧ شاعراً، ولكننا اضطررنا لأسباب تنظيمية فقط، ولأسباب تتصل بالوقت الذي يتسع ان نختار عشرة شعراء فعذرا لمن لم يقع عليه الاختيار، عشرة لهذه الليلة، وعشرة للأمسية الثانية، وصحيح أننا نود أن نسمع الجميع وهم يادلونا الرغبة ايضاً بأنهم أرادوا أن يشاركوا وهذا الشيء نقبله ونرحب به ونعتز به، ولكن ضيق الوقت والفرص المتاحة لنا لإقامة الأمسيات لم يمكننا إلا إقامة أمسيتين فقط.

نتمنى ان يتقبلوا يصدر ربح اختيارنا، وربما تكون وجهات النظر متعددة في موضوع الاختيار، لماذا لم تختار فلاناً وترك فلاناً، لا بد من الاختيار، فعذرا إذا كان اختيارنا في نظر بعض الزملاء ربما يكون غير موفق لكن هذا اجتهدنا، فأرجو أن تقدرنا ظروفنا. وشكرا لكم.

الدكتور إبراهيم غلوم،

شكرا للأستاذ عبد العزيز، وبلغت الندوة نهايتها، وأشكركم جميعاً وأشكر مساهماتكم، وأشكر الباحثين شكراً عميقاً، وملتقي في المساء مع الأمسية الشعرية.

\*\*\*\*\*

## الجلسة الرابعة

رئيس الجلسة الدكتور منصور الحازمي،

بسم الله الرحمن الرحيم ، الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف  
الأنبياء والمرسلين.

قبل أن نبدا هذه الندوة ثمة إعلان من المؤسسة.. الذين لم يملأوا الاستثمارات  
نرجو ان يملئوها... اليوم نتواصل في اليوم الثالث من هذه الندوة، وبعد ان تطرقنا إلى  
الشعراء الذين في أوائل النهضة: الفرج، والمعاهدة، والخليلي والزييري والعريض  
والعواد، نتطرق اليوم مع الأساتذة معجب الزهراني، ومنيف موسى، وعلوي الهاشمي  
إلى الشعراء الذين لا يزالون يعطون ولا أقول إنهم شباب، ولكنهم مازالوا في العطاء،  
وهم قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الشيتي، وخليفة الوقيان، وسيف الرحبي،  
وأحمد صالح الصالح.

سنبدأ أولاً بالدكتور علوي الهاشمي

- ولد عام 1946 بالمنامة - البحرين.

- حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة بيروت 1972، وماجستير الأدب

العربي من جامعة القاهرة 1978، ودكتوراه الأدب العربي من تونس 1986 .

- عمل مدرساً بكلية البحرين الجامعية 1979، ويشغل الآن وظيفة أستاذ مساعد

بكلية الآداب بجامعة البحرين.

- نشر الكثير من المقالات والبحوث والمقالات في الصحافة العربية والمحلية.

من مؤلفاته:

- الشعر في البحرين. - تجربة الشعر المعاصر في البحرين.

- ما قالته النخلة للبحر. - شعراء البحرين المعاصرون.

لواوينه الشعرية:

- من أين يجيء الحزن 1972 - العصفير وظل الشجرة 1978

- محطات للتعجب 1988

أدعوه الآن لإلقاء بحثه فليفضل...

## البحث السابع

### دراسة في شعر

أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، سيف الرحبي

د. علوي الهاشمي

#### مقدمة...

سينصرف اهتمام هذا البحث إلى دراسة البناء الفني أو الشعري عند ثلاثة من شعراء الخليج الحديثين هم: خليفة الوقيان من الكويت، وأحمد صالح الصالح من المملكة العربية السعودية، وسيف الرحبي من سلطنة عمان. وستتم دراسة البناء الشعري عند كل شاعر منهم على حدة، نظراً لما بين الشعراء الثلاثة من تفاوت فني وفكري يجعل من كل واحد منهم تجربة مغلقة بخصائصها ومميزاتها وعلومياتها خاصة على صعيد البناء الفني الذي تظهر فيه عادة كل هذه الخصائص والمميزات.

ولأن البناء الفني في مستوى ما، حالة سبك وتضام وحيوية تدور في حيز نصي متراس، فقد رأيت من الضروري اتخاذ واحد من النصوص الشعرية نموذجاً حياً لاكتشاف خصائص موضوع البحث، من خلال بنيانه الفني المتكامل. الأمر الذي يدفع بالبحث، في هذا المستوى، إلى منطقة التحليل التطبيقي أكثر من انفعاله نحو مناطق التنظير والتأمل الفكري، مما اتخذته مسارات البحث في مناطق أخرى لها طابع تأملي أو شبه تنظيري. وهي مسارات عامة تنظر إلى تجربة الشاعر في مجملها، لكي ترى عناصر البناء الفني في حركتها الواسعة وعلاقاتها المتباعدة ضمن خارطة تجربة الشاعر الكلية بمستوياتها الحياتي والفكري. وكان الاتجاه من حيز التفقت والتشتت الذي توفره حالة الثنائيات، إلى حيز التضام والانسجام والوحدة الذي تؤسسه حالة السبك العضوي والوعي الفكري المتجانس، هو الاطار المنهجي الذي حددناه لصورة هذا البحث، منقلبين خطواتنا من منطقة الرؤية البعثرة أو المتضاربة ذات البعد الثنائي إلى أفق الرؤيا الكلية المنسجمة ذات البعد الاشكالي المتجانس.

\* اختار الناقد عنواناً آخر لبحثه هو: البناء الشعري بين ازدواجية الرؤية وافق الرؤيا عند ثلاثة من شعراء الخليج المعاصرين (أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، سيف الرحبي).

## الشاعر أحمد صالح الصالح بين ثنائيات الضد والجدل الخلاق

للشاعر السعودي أحمد صالح الصالح «مسافر» ثلاث مجموعات شعرية صدرت أولها عام 1978 بعنوان (عندما يسقط العراف)، والثانية عام 1981 بعنوان (قصائد في زمن السفر)، ثم صدرت له آخر مجموعة عام 1983 بعنوان (انتفضي أيتها للريح)، إلى جانب ثلاث مجموعات أخرى مخطوطة، حسبما هو مذكور في ترجمة الشاعر الواردة ضمن «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين». وهذا يعني أن الصالح غزير النتاج وشديد الحضور في الساحة الشعرية على مستوى المملكة والخليج والوطن العربي، حيث ورد في ترجمته المذكورة أن «له مشاركات في كثير من الصحف والمجلات السعودية شعراً ونثراً، كما شارك في إحياء أمسيات شعرية داخل المملكة وخارجها مثل الجزائر ومصر والكويت ولندن. كما كتب عن شعره الأدباء والنقاد السعوديون والعرب».

وهذا صحيح. فالشاعر الصالح من رواد حركة التجديد الشعري في المملكة بعد الشاعر سعد الحميد، كما يشير إلى ذلك الدكتور سعد البازعي في مقدمة كتابه الموسوم (ثقافة الصحراء)<sup>(1)</sup>. ولأهمية الصالح ودوره الريادي خصه الباحثون والنقاد في كتبهم بأكثر من فصل ومقالة، خصص كل منها لدراسة شعره أو جانب منه، كما نجد ذلك في كتاب البازعي السالف الذكر. وقد بلغ اهتمام مؤلف كتاب (متابعات أدبية) محمد صالح الشنطي بالشاعر حداً جعله يفرد له أربع مقالات منفصلة نشرت في مطلع كتابه المذكور.

إن أهم ما يميز تجربة (الصالح) الشعرية في مسارها العام، منذ مجموعته الأولى حتى آخر قصيدة نشرها في جريدة الرياض بتاريخ 96/1/18 هو مراوحتها المستمرة بين قطبي ثنائيات كثيرة لا حصر لها، لعل أبرزها ثنائية البيت والتفعيلة على

مستوى الموضوع أو المضمون، وثنائية الحدائق والتراث على مستوى الفكر، وثنائية الذاتي أو الخاص والموضوعي أو العام على مستوى التجربة الشعرية. ويبدو أن التحدي الحقيقي الذي يواجه هذه التجربة الشعرية العارمة ويواجه الشاعر «مسافر» في الوقت نفسه، يتمثل في عدم التذبذب والمراوحة بين أقطاب هذه الثنائيات، بحيث تنجذب كل قصيدة إلى قطب مستقل كالمرأة وحدها أو الوطن وحده أو التاريخ دون سواه... الخ، بل ينبغي التحول بهذه الثنائيات إلى حالات جدلية وأبنية مكثفة تدخل النقيض في نقيضه وتولد الضد من ضده، بحيث يصعب الفصل بين الشكل ومضمونه أو بين الدال ودلالته أو بين المرأة الرمز والوطن الرموز إليه، أو بين بنية الإيقاع العمودية وبنية الإيقاع التفعيلية.. الخ. ولا ادعي أن الشاعر «مسافر» لم يحاول في عدد ملحوظ من قصائده ذلك التحدي المتجاوز. وهو ما لاحظته قبلي كل الذين بحثوا في شعر «مسافر»، دون استثناء، من مثل الدكتور البازعي والأستاذ الشنطي والدكتور عبدالله المعيقل. فالبازعي نراه، في مقالة له عن الصالح تحمل عنواناً ذا دلالة على ما أنا بصده هو (المعادلة بين عشقين)، يشير إلى صعوبة الانتقال هنا من إشكالية الهوى إلى مأساة الوطن» في إحدى قصائد الشاعر<sup>(2)</sup>.

ولست أحسب قصيدة (الصالح) التي أطلق اسمها على عنوان مجموعته الأولى (عندما يسقط العرف)، إلا من قبيل هذا النوع من التحدي الذي حاوله الشاعر منذ وقت مبكر في مسار تجربته الشعرية، خاصة وأن القصيدة قد جاءت في بحر غامر من القصائد الذاتية التي تتمحور حول موضوع المرأة. في حين كانت تلك القصيدة المتحدية تنحو نحو المازجة بين المرأة والوطن عن طريق تحويل المرأة إلى رمز، على نحو ما يظهر من طالع «المفتتح» فيها وهو:

يا أيها العرفاء..!!

حبيبتني - الحسناء - تدعى..

«أورشليم»

فخام كالسبي

في عيون المننيين

وتنتهي .. قراءة الهوى

في عين المجاهدين

في دموع التائبين

حبيبتي..١٩٠

وديعة.. طيبة

تحب كل الطيبين

ما عشقت أو مارست

إلا.. هوى.. صلاح الدين

وعلى الرغم من هشاشة البناء الرمزي في ذلك الوقت المبكر، إلا أن هذه القصيدة وحدها استطاعت أن تؤشر إمكانات التحدي والرغبة في تجاوز ثنائية الحب والمرأة التي سجن الشاعر فيها تجربته في تلك المجموعة الشعرية البكر. وقد لاحظ الدكتور عبدالله المعقل ذلك في مقالته التي كتبها عن (الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية) وساهم بها في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين (الجزء السادس).. ويقول فيها:

«إن أحمد الصالح هو فتي الرومانسية الأول في ديوان القصيدة المعاصرة، وخاصة في أعماله الأولى التي كان فيها متأثراً بنزار قباني لغة وصورة. وكانت ثنائية الحب والمرأة فيها تشكل أغلب مضامين تلك الأعمال»<sup>(3)</sup>.

وقد رجح الدكتور المعقل ببصيرة نقدية نافذة، أن «يحتاج الدارس إلى وقفات أطول لتتبع صورة المرأة عند هذا الشاعر، وما آلت إليه في نصوصه الأخيرة من معشوقة ملهمة إلى مهزومة مستباحة، والآخر الذي تركه هذا التحول على رؤيته ولغته وعلى بنية قصيدته». ولا أحسب أن مثل «هذا التحول» الفني أو البنيوي، يمكن أن يحدث في موضوع المرأة وحدها وهي تستقل ببناء القصيدة عند الصالح، إذ لا بد من انحلال قطبي الثنائية (المرأة والوطن) الواحد في الآخر لكي يتم «التحول» العميق في بنية القصيدة. وهذا ما حاوله الشاعر في قصيدته (عندما يسقط العراف) وهي آخر



قصيدة كتبها الشاعر في مجموعته الشعرية الأولى، حسبما يتضح من المسار الزمني لقصائد الديوان. وأوضح دليل على عمق هذه المحاولة وصدقها اتخاذ اسم القصيدة عنواناً للمجموعة بأكملها، كما ذكرت سابقاً.

وعلى ذلك فإن القصائد التي تنسج على هذا اللنوال في المزج بين «الأعناق المتنافرة» والتقريب بين أقطاب الثنائيات المتباعدة وإدخالها في علائق بنيوية مكثفة، هي ما يمكن أن تمثل الخط التطوري العميق في تجربة أحمد الصالح الشعرية، لأنها بذلك تشكل مواضع القوة والخصب في هذا المسار الشعري الغزير.

وهذا نفسه ما لاحظته الأستاذ محمد إبراهيم الديبسي في معرض التفاتته النقدية إلى واحدة من قصائد الشاعر بعنوان (أضغاث أحلام) يمزج فيها بين الرؤيا الاجتماعية والرؤيا الذاتية (الحبيبة) والرؤيا التاريخية (ابو بجانة).

وقد رأى الديبسي أن ذلك النص بمجمله «منظومة شعرية رائعة، وسياق جديد في تجربة «مسافر» الشعرية يكوس اتجاه الشاعر إلى استخدام الرمز الشعري ذي الدلالات المتعددة»<sup>(4)</sup>.

ومثل هذا المزج بين أقطاب الثنائيات هو ما أطلق عليه الدكتور أحمد كمال زكي، في تعليقه على تجربة الشاعر أحمد الصالح «جمع الموجودات بحيث تصبح بديل الطبيعة في نظر الشاعر»<sup>(5)</sup>.

وفي هذه المساحة الخصبة من تجربة الشاعر تكون مراهنه الصالح الحقيقية وتحية الكبير في مواجهة التشظيات الموضوعية والفنية والإيقاعية التي تحفل بها خارطته الشعرية الغنية بالتضاريس المختلفة والتفاصيل الكثيرة.. الأمر الذي يجعل سبكها جميعاً في بناء موحد ورؤية مشتركة وبنية إيقاعية متماسكة، هو ما يؤصل للقيم الفنية في تجربة الصالح الشعرية ويدفع بمسارها نحو التطور المستمر، دون أي تنذير من شأنه أن يعود به نحو التراجع والنكوص، على النحو الذي يمكن ملاحظته بسهولة في مساحات واسعة من هذه التجربة الفنية، تتمثل في المفارقات الصارخة من قصائد ناضجة ذات بناء رمزي

وفني عميق، وقصائد غزلية باهتة تنسج على منوال شعر الغزل في التراث العربي. وهو أمر اضطرر في مجمل مسار تجربة الصالح منذ مجموعته الأولى حتى قصيدته الأخيرة المنشورة في جريدة (الرياض) كما ذكرت، مروراً بمجموعتيه المطبوعتين ومجموعاته المخطوطة وقصائده الكثيرة غير المنشورة في مكان كما يبدو.

ولعل التركيز على تحليل بنية نصية كاملة للشاعر يساعد على إبراز ظاهرة الثنائيات التي يحاول الصالح نمجها في نص واحد. وقد كانت هذه المقدمة المسهبة ضرورية للدخول إلى عالم الشاعر وتفاصيل خارطته الشعرية، تمهيداً لمقاربه نصه الشعري الأخير (وجه الثرى يملأ قلبي) المنشور بتاريخ 96/1/18 بجريدة (الرياض) ملحق «ثقافة اليوم».

وساقوم بالإحالة كثيراً على أهم ما ورد في تلك المقدمة من أطروحات نقدية، أثناء مقاربة النص المذكور.

إن قصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) تنتمي، من حيث مضمونها، إلى حيز الإحساس بالوطن وهموم الأمة والارتباط الإنساني بالأرض، كما يبدو من عنوانها.

وهو حيز يقابل الهم الذاتي المتصل بالعاطفة النوعية تجاه المرأة في تجربة الشاعر العريضة. والحيزان معاً يشكلان قطبي ثنائية جوهرية في هذه التجربة، حسبما ورد ذلك في المقدمة السابقة.

ولئن كان قطب المرأة غير واضح في القصيدة، فإن وجودها في ثناياها معاً لا يصعب ملاحظته أو الإحساس به. بل يمكن القول إن معظم مفردات القصيدة يمكن أرجاعها إلى الحقل الدلالي المتصل بالمرأة من قريب أو من بعيد، كالشذى والعبق والهرى والفرز والشفاه والرحم والحضن والحبيبات والعشق والقلب، بالإضافة إلى العدد الكبير من الصور البلاغية التي تشخص الطبيعة أو فكرة الوطن المجردة، والتي تستمد أوصافها وملامحها من كيان المرأة جسداً وروحاً، مثل قوله في هذا المقطع:

ما عاد ثوب الأرض يكسو عريها

ضرب السحابة مسا الفاض الري  
مما زالت شمسها الأرض... الخ

ومثل قوله أيضاً:

وطني الموجد بي  
وانا اطلب في عيني حبيبائك حسناً  
كالأساطير عصيا

أو قوله:

وعيون الأرض  
تلقي عشقها في مقلتها

بل أستطيع الزعم أن مفردة (القدس) نفسها التي تؤسس قاعدة القصيدة، كما سأوضح، يتجاذبها قلباً ثنائية المرأة/الأرض. فعند الإنسان العربي خاصة يشترك العرض والأرض في رباط واحد متين لا ينقسم هو (القدسية) التي تبقى مفردة (القدس) تحيل عليها في جذرها اللغوي الأصل، قبل أن يتحول اسم (القدس) إلى مدلول جغرافي ذي أبعاد دينية وسياسية ونفسية وتاريخية. بل يمكن القول إن مفردة (القدس) هي خلاصة لكل مفردات المقدسات الخاصة والعامة في كيان الإنسان العربي عبر تاريخه الطويل روحياً ومادياً. وهذا ما جعل الشاعر يتمسك بهذه المفردة في عدد كبير من قصائده، دون أن يعني بها مدلولها السياسي فحسب.

وقد التفت أكثر من باحث وناقد إلى هذه الناحية التي تتصل بتركيز الشاعر أحمد الصالح على مفردة (القدس). فالشاعر، كما لاحظ الشنطي في (متابعات أدبية)، يحمل القدس في قلبه وجيباً لا يخبئ له أواراً<sup>(6)</sup>.

ولعل هذا المخزون الكثيف الذي تكتظ به مفردة (القدس)، بما في ذلك البعد السياسي المعاصر طبعاً، هو ما يخفف من وطأة الإحساس عند المتلقي، بمدى التكرار والجمود الذي ينشأ من جراء تركيز الشاعر في عدد كبير من قصائده على مدينة (القدس).

فعلى الرغم من أنه «شاعر منتم وانتماؤه هو القوة المحركة لشاعريته»، كما لاحظ الشنطي كذلك<sup>(7)</sup>، فإن انتماء الشاعر إلى مفردة (القدس) يعد انتماء من نوع خاص يتصل أصلاً بالمخزون القدسي، الذي أشرت إليه، في مجمله وليس في جزء صغير منه هو الجزء السياسي المعاصر.

ومن هذا المنطلق جعل الشاعر القدس ركيزة أساسية في قصيدته، إلا أنه خصص إلى ذكرها الصريح «مفتتح» القصيدة فحسب، ليوحي إلى قارئه بأن القدس مفتاح القصيدة وسر التجربة الشعرية.. هكذا:

مفتتح:

للقدس.. طعم البنديقية  
والشذى منها..  
له عبق الذخيرة  
للقدس .. لون الصافنات  
على مآذنها النغير يضيء  
أفئدة بصيرة

وكما المحت قبلاً، فإن القدس بؤرة حية لتقاطع قطبي ثنائية المرأة والوطن، من خلال ما تختزنه اللفظة من دلالات القدسية عند العربي على الأرض والعرض معاً. ولعل هذا ما يبرر الجمع بين مفردة (البنديقية) وحاستي التذوق (طعم) والشم (الشذى/عبق) اللتين توحيان بعوالم المرأة من بعيد، جمعاً يتحول بموجبه المقطع أو المفتتح إلى بناء متكامل ينهض على ما يسميه محمد صالح الشنطي.. «الثنائية الضدية التي تحكم معظم قصائد الشاعر»<sup>(8)</sup>.

وتتكون هذه الثنائية في (المفتتح) من ضغيرة، طرفها الأول الوطن الحاضر بمفرداته الواضحة وينبته الخارجية للمحولة من جهة والمتمثلة في مفردات مثل (البنديقية، الذخيرة، النغير، مآذن، الصافنات)، وطرفها الثاني المرأة الغائبة أو الذاتية في عناصر لفظية دالة عليها من جهة ثانية، مثل (طعم، الشذى، عبق، يضيء، أفئدة). وتقف مفردة (القدس) نقطة تقاطع خصبة بين الطرفين: الوطن والمرأة.

ويبدو أن هذا التقاطع هو ما سوَّغ غياب مفردة (القدس) في جسد القصيدة، بعد هذا المفتاح القصير الذي تكررت فيه المفردة مرتين متلاحقتين، لكي تفسح المجال واسعاً إلى لعبة التوازن الفنية والنفسية بين طرفي الثنائية (المرأة/الوطن)، ولتظل (القدس) الغائبة تلعب دور إبرة الميزان التي تتأرجح على رأسها كفتاه المتوازنتان.

ولعل تقسيم هيكل القصيدة العام إلى ثلاثة أقسام هي (مفتتح، نذير، أما بعد:) يوحي بهذه اللعبة الفنية المتوازنة.

إن القدس الغائبة التي انحصر ذكرها في «مفتتح» القصيدة، يتجلى حضورها التدريجي بعد ذلك، على نحو أوضح من الذكر الصريح في المفتتح المذكور. إلا أن هذا الحضور المتجلي يبدو متماهياً مع نمو صورة المرأة ووجودها المتسع، بعد أن كانت غائبة ذاتية، على عكس القدس، في المفتتح. وهذا ما نلاحظه بالضبط في القسم الثاني من القصيدة الذي يحمل عنواناً فرعياً هو (نذير).

وهو عنوان له دلالة على تجلية صورة (القدس) الغائبة باعتبارها نقطة تقاطع أو إبرة توازن كما ذكرت، بين كفتي الثنائية المتماهية التي تتخذ لها في هذا القسم مساراً تطورياً متداخلاً على النحو التركيبي التالي:

ما عاد ثوب الأرض يكسو عريها

ضرع السحابة

ما افاض الريُّ

ما زالت شفاة الأرض

يُنضجها اليباب

تضجُّ من عطش

لما ثابت لرشد هذه الأنسام

أو ثابت عن الغي العشيرة

ما عاد للأحشاء من رحم

ولا في الماء من صدف

ولا نفع الصَّبَا يهبُ العرار اربجها  
والنوق.. اسغبها المدى  
والليل يضمّر ما يوسوسه ضميره  
ما للهوى لفةً ينام بحضنها  
هذا زمان اثبت الماساة  
واستبقى من الريح الدبورة

قد لا ينتبه قارئ هذا القسم من القصيدة، أول وهلة، إلى لحمه التشابك والتقاطع بين بنية التذكير من جهة، وبنية التأنيت من جهة مقابلة فمثل هذه اللحمة تمثل المنول الذي يحاك عليه نسج الصور البلاغية جميعها في المقطع المذكور.

وهي لحمه نواتها التوتر الناشئ بين طرفي «الثنائية الضدية»، ومن ثم فهي لحمه تعكس واقعاً غير طبيعي قائماً على التناظر بين طرفين، من طبيعة علاقتهما الجوهرية التكامل والتجاذب. وهذا ما جعل صيغة (النفي) بـ(ما) أو بـ(لا) النافية، هي التي تحكم بدايات كل الجمل وتراكيبها في المقطع، إلا السطرين الأخيرين منه اللذين بنيا على صيغة الاثبات المطلق (هذا زمان...) وذلك لأسباب سأوضحها بعد قليل.

إن بنية التأنيت والتذكير في هذا المقطع، وصراع الأضداد (غير الطبيعي) الحاصل بين طرفيها (الأرض والعري، السحابة والري، الشفاء والعطش أو الجباب، الأنسام والرشد، النفي والمشيرة، الأحشاء والرحم، ريح الصبا والأريج، النوق والمدى، الليل والوسوسة، الهوى واللفة، النوم والحضن، الزمان والماساة).. كل ذلك يجسد في جوهره عسر الولادة الناتج عن قلب العلاقة الطبيعية بين الأطراف للتكاملة، كالعلاقة بين الذكر والأنثى، وتحويلها إلى علاقات غير طبيعية تقوم على الصراع والتناظر ونفي الواحد للآخر. وهو الأمر نفسه الذي تجسده على مستوى التركيب اللغوي في المقطع، صيغة النفي (ما، لا) المقترنة بأفعال وأسماء ذات منلول إيجابي مثل (ما عاد ثوب الأرض يكسو عريها) و(ما ثابت لرشد هذه الأنسام) و (ما عاد للأحشاء من رحم) و(ما للهوى لفة) إلى آخر سلسلة الحالات الطبيعية الجميلة التي تعيش حالة نفي مستمرة. وهذا ما يجعل

لعلنا لم نلتفت إلى أن العنوان المقطع الفرعي (نذير) دلالة خاصة في التعبير عن انبثات العلاقات الطبيعية بين الأطراف المتكاملة، وسقوط القوانين الجوهرية التي تحكمها. وهذا في ذاته (نذير) شؤم مبینغی تقادیه. وإلا فإن نبوءة الشاعر التي انتهت إليها هذا (النذیر)، ستكون هي الخاتمة المؤكدة لهذا الواقع المقلوب بعلاقاته غیر الطبیعیة:

هذا زمان ان كنت الماسية

واسـتـنـبـقـي من الريح الطـيـبـة

وليست الخاتمة أو النتيجة إلا امتداداً لمقدماتها وجزءاً أصمهما منها، وإن اختلف الأسلوب، وافرزت صيغة النفي المضطربة، بثنائياتها الضدية المتنافرة، حالة من اليقين التام، وصورةً لحقيقة مرعبة هي (المساة) بعينها التي تشبه جنيناً مشوها ولدته أم مريضة بعد حمل مجهد طويل، تماماً مثلما ينبئ حقل الزمان قتاد الفواجع والمآسي، ولا يعيد للأنسام رشدها، بل لا يستبقي سوى الريح الساخنة (الدبورة). وتساعدنا هذه الصيغة التائيدية المضاعفة في صفة الريح أو وصفها بالدبورة بدلاً من (الدبور)، وهو الصحيح لفة.. تساعدنا على قصور عسر الولادة المجهضة وما سبقها من حمل شاق مجهد في خضم الصراع بين أقطاب الثنائيات الضدية. ولعل هذه الحالة المتوترة المحتمة التي طفت على أجواء المقطع هي ما أوقع الاضطراب في بعض مفاصل تركيبه البنوي، سواء على مستوى التركيب اللغوي كما لاحظنا ذلك في صفة (الدبورة) للريح، أم على مستوى بنية الإيقاع المتصلة ببناء القافية في كلمة (ضميره) التي جاءت مرفوعة على الفاعلية، مخترقة بذلك قانون النصب الذي بُنيت عليه حركة المجرى (الراء المفتوحة قبل هاء السكت). وهي الحركة التي تجمع بنية القافية في القسمين الأول والثاني من القصيدة، إضافة إلى الوزن (بحر الكامل) الذي يوحد بين (مفتتح) القصيدة و (نذيرها).. الأمر الذي يجعل مفردة (القدس)، في نظر الشاعر، مفتاحاً حقيقياً للخروج من ذلك الواقع المظلم الذي تردى فيه الإنسان العربي على جميع المستويات الخاصة والعامة. وهو ما جعل الشاعر يطلق (نذيره) الصارخ في المقطع الثاني. مثلما كانت (القدس)، في رؤية الشاعر، مفتاحاً تاريخياً بيد القائد العربي صلاح الدين في الماضي القريب، فهي (مفتتح) للحل في وقتنا الراهن الذي تعبر عنه مفردة (البنقية) و

(الذخيرة). وهو حل يقوم على الدفاع عن المقدسات العربية والإسلامية، ومن بينها كرامة الإنسان أرضاً وِعِرضاً. وهذا ما يجعل للقدس في رؤية الشاعر (لون الصافنات) على مآذنها النغير يضيء أفئدة بصيرة). والشاعر في رؤيته تلك «يصغي لدقات المجهول، وهو يعزف أنشودة الحب والحرية والحياة، تلك التي يحاول فيها أن يستبق الرؤية البصرية المحدودة، إلى الرؤية الحدسية غير المحدودة»، كما لاحظ ذلك جلال العشري في مقدمة مجموعة «مسافر» الأولى (عندما يسقط العراف).

.. .

بعد «مفتتح» القصيدة و«نذير» ها، أي بعد ظلام الواقع وضوء الرؤية القدسية، يجيء القسم الثالث والأخير من قصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) تحت عنوان فرعي دال هو (أما بعد): وهو أطول الأقسام الثلاثة، ويمثل جسد القصيدة وفضاءها الواسع. لذلك فصل في الشاعر كل ما أجمله وأختزله في القسمين السابقين المتسمين بالتوتر والتكثيف، كما لاحظنا، وجعله الشاعر فضاء داخلياً رحباً لعواطفه العميقة المتصلة بعلاقاته الحميمة مع الوطن والشعر والمرأة (الفائية) كما سأوضح.

لعل هذه الخصوصية الداخلية المنسجحة في فضاءات رحبة هو ما جعل الشاعر يختار لهذا القسم الواسع من القصيدة عنوانه الفرعي الدال والمرتبط بدلالته تلك بالعنوانين الفرعيين السابقين اللذين يمثلان معه بنية هيكلية مترابطة ذات بناء هرمي يربحي بنظام الرسائل المكتوبة أو الخطب الشفوية الموجهة إلى عامة الناس. كما أن هذه الخصوصية التي تشبه البوح والمناجاة هي التي جعلت البنية الإيقاعية تنتقل في القسم الأخير (أما بعد): إلى وزن آخر جديد هو وزن بحر الرمل. وقد لعبت تفعيلية (الرمل) فاعلاتن برشاقة إيقاعها للتناغم والمنسجم بين الحركة والسكون أو بين مراوحة المقاطع الطويلة والمقاطع القصيرة فيها، دوراً بارزاً في التعبير عن تلك الفضاءات الخاصة. ويمثل هذا القسم من القصيدة بنية إيقاعية مسبوكه ومترابطة على مستوى الوزن الواحد (الرمل) وعلى مستوى القافية الواحدة أيضاً وحرف رويها اليائي ذي المجرى المفتوح والألف المطلقة.. الأمر الذي يتضافر مع خاصية تعقيلة (وزن الرمل) في التعبير



من خصوصية الفضاء الشعري بعلاقاته الحميمة كما سنرى، بين الشاعر والوطن  
والشعر والمرأة (الفائبة).

يتأسس قسم (أما بعد:) على حوار حميم أقرب بالنجوى التي تنور بين الحبيب  
وحبيبه، أو بين الشاعر ووطنه، وهو أقرب إلى الحوار الداخلي منه إلى الحوار  
الخارجي، نظراً لحميمية العلاقة وعضويتها بين الطرفين (وطني النابض في أوردتي...  
يسألني).

وتكون البداية بسؤال الوطن للشاعر بالتحديد لذلك خصص للسؤال، بسبب  
أهميته الخاصة، مقطعاً مستقلاً.. هكذا:

وطني النابض في أوردتي

يسألني؟

كم من العمر مضى.. يا شاعري

والنفس يستبطن منك العظم

يلقي في مساءاتك

حلو الشجن المصدق ريثاً

والهوى.. يغزو مناخاتك

فيضاً.. في نواصيك ميدياً

عامر الأنس حقياً

~~~~~

إن الوطن هنا، من خلال نداء الشاعر (يا شاعري) التي كان يمكن حذفها إيقاعياً  
لو لم تكن ذات أهمية دلالية خاصة، يستفز الشعر في الشاعر. والشعر منبعه القلب  
والروح حيث (النفس يستبطن العظم من الشاعر، ويلقي في مساءاته حلو الشجن  
المصدق ريثاً.. الخ)، أي حيث يستقر حب الوطن نفسه (وطني النابض في أوردتي)،  
وكأنما الوطن هنا يشبه المرأة/الحبيبة التي يسرها ويلذ لها أن تسمع كلام الحب  
والغزل يذوب في مسمعها، لتتأكد من حب حبيبها، كما يتأكد الوطن من حب شاعره.

وهكذا شأن الغواني (يغفرن الثناء) حسب قول أحمد شوقي. وهنا تبرز أول إطلالة حيية للمرأة الغائبة في هذا القسم من القصيدة، لكي تعلن عن وجودها العميق في تجربة الشاعر من خلال ذوبانها الروحي في مقربة (الوطن) أو الأرض.

ولا يستطيع الشاعر المنادي أن يتمالك نفسه وهو يسمع ذلك النداء الرقيق من وطنه، مستفزاً الشعر والعشق فيه، فيهب في مقطع طويل مستجيباً لذلك النداء (يا شاعري) بنداء مماثل، ومحياً الوطن بمثل تحيته أو بأحسن منها، عبر نداءين متتابعين متلاحقين متسارعين.. هكذا:

يا شميم النفل الغض

ويا نفح الخزامى

ولا ينسى الشاعر أن ينادي وطنه بلخص خصوصياته من النبات والورد المعطر (النفل والخزامى)، لكي يحقق له رغبة النداء بما يحبه الوطن لنفسه وما يحبه الشاعر منه وفيه. وهو بذلك يعيد التوازن الذي كان مفقوداً في قسم التوتر والاحتدام السابق الخاص بالثنائيات الضمنية. وكأنما هو يؤكد بالمناداة هنا (يا شميم النفل الغض ويا نفح الخزامى)، ويثبت ما كان منفياً وغائباً هناك (ولا نفح الصبا يهب العرار أريجها) ضمن سلسلة المنفيات بـ (ما) و (لا) النافيتين في القسم الموسوم (نذير). وهكذا تتوالى الردود المؤكدة العاطفة على سد تلك الثغرات في سلسلة النفي، وذلك على نحو تقابلي طريف ينم على تماسك الحالة الشعرية في القصيدة وبنائها العضوي الحي.

وهذه رؤية عميقة يواجه بها الشاعر (المساة) التي كان أنبتها الزمان، والريح الدبور التي استبقاها وراءه.

ومن أمثلة تلك المقابلات الخصبة على سبيل التمثيل لا الحصر، ما جاء من تقابل بين صور السلب (أ) والإيجاب (ب) هكذا:

1 - 1 - النوق اسقيها المدى

ب - اناخث بي مطايا العشيق

2 - 1 - ما للهوى لغة ينّام بحضنها

ب - ويحيل البید حضناً للهوى

3 - 1 - ولا نفخ الصبا يهب العرار أريجها

ب - ويحيل...

ونفحات الصبا حلماً ندياً

4 - 1 - ما عاد ثوب الأرض يكسو عريها

ب - والأرض بقلبي

تستفيء فيه

ويعظمي تنقياً

1 - فإذا وجه الثرى.. يملأ قلبي

وعيون الأرض..

تلقي عشقها في مقلتي

ب - ولون الأرض لوني

إن العناق الذي يتم بين الشاعر ووطنه يتم عبر عملية من التوحد والالتحام، لأن  
لحمته الشعر الذي هو روح الشاعر وترجمان حبه لوطنه، مثلما هو الوطن روح ذلك  
الشعر ومعناه وسبب رقيه:

- منذ أرسلتك في الأحرف اشعاراً

وشعري.. فوق هامات الثرى

- منذ أسكنتك همي..

وإننا استفتح أشعاري

بأحلى ما رأى العشق

فبنداح الصدى عذباً

ويسري في البلايين شجياً

ولا تقتصر لحة ذلك اللقاء بين الشاعر ووطنه على الشعر وحده، بل عاطفة المرأة جزء لا يتجزأ من تلك اللحة، فهي التي تضيف على ذلك الشعر المكتوب في الوطن سحره الحلال وطراوته الرائعة:

منذ ان كنتَ ترابي.. وسمائي

وطني الموجه بي

وانا اطلب في عيني حبيبك حسناً

كالأساطير عصياً

وهكذا وجدنا المرأة الحبيبة (الغائبة) تفصح عن حضورها المتمازج مع صورة الأرض وحب الوطن:

وعيونُ الأرض

تلقى عشقها في مقلتي

عندها لا يملك الشاعر إلا أن يقسم قلبه إلى نصفين، نصف للوطن ونصف لمن يحب فيه، ويعني المرأة، ولا فرق بين النصفين فكل منهما يعكس نفسه على الآخر من خلال مرآة الشعر:

منذ اسكنتك همي

وتضوعتُ بجرحي.. زخماً

.. طيب النكهة.. يغريني

اناخت بي مطايا العشق

حتى انفلق القلب

إلى نصفين:

نصف هذه الأرض،

ونصف حب الأرض إلينا

ولا يظل مفهوم الوطن أو الأرض فضفاضاً وعاماً في هذا القسم من القصيدة، إذ يضطرنا «مفتتح» القصيدة الذي انطلقت منه كل القصيدة والذي تكرر فيه ذكر

(القدس) مرتين، على قصره، يضطربنا إلى إسقاط دلالة هذه المفردة (القدس)، بما في ذلك بُعدها السياسي المعاصر، على مفردة (الوطن) ولفظة (الأرض) الواريتين في القسم الأخير من القصيدة، وإن يكن ذلك عن طريق الإيحاء غير المباشر، على نحو ما توحيه هذه الصورة التي تسترجع أمجاد العرب الأولى:

منذ أن كنتَ

زماناً.. شامخ المجد

موشى بالفتوحات

ولون الأرض لوني

وحديث الأرض يهمني عربياً

وهو نفسه ما توحى به هذه الصورة للفارس العربي البطل المخلص للقدس، رمز العرب، من محنتها. ولعل الشاعر في ذلك يشير إلى شخصية صلاح الدين الأيوبي الذي رند (الصالح) ذكره وأوماً إليه في عدد من قصائده السابقة. وهو هنا يسقطها على صورة الإنسان العربي/الطم:

منذ أن كنتُ..

وطوفانك يغويني

ويسري في الخلايا

فارساً.. يمشي على الجمر

فيزداد اشتعالاً

يقول الدكتور سعد البازعي عن هذا الجانب في شعر أحمد الصالح إن الشاعر «يوظف ثقافته العربية – الإسلامية الجيدة ليثري بها عالمه الشعري، وينقل إلينا هاجسه النابع من ضمير الإنسان وتربة الأرض. فمن الشنفري إلى عمر بن الخطاب إلى المتنبي إلى كافور تتصل الأسماء الموجية بعلامح للمساءة أو بسبب الخلاص منها. غير أن اسماً يلعب من بين تلك الشخصيات ككثرة اقتراباً من نفس الشاعر ومن ظروف المساءة التي تعيشها المنطقة، ذلك هو صلاح الدين الأيوبي»<sup>(9)</sup>.

إن هذه الالبياءات والتخايلات التي تتبدى في جوانب القصيدة لمدينة القدس  
وللقائد العربي صلاح الدين، كرمزين للواقع العربي عبر التاريخ، هي ما تصفي على  
خاتمة القصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) مرارة تتصل بمأساة العرب في الوقت الراهن  
وهم يسلمون «القدس» بكل ما تحمله من مخزون مقدساتهم، إلى مفتصب القدس ذاته.

وهذا ما تعبر عنه الصورة الختامية بهذه الصيغة الاستفهامية التي تعكس المرارة  
ومأساة الضياع.. هكذا:

اين انت الآن مني

هذه الايدي لها امرٌ مريبٌ

وانا.. اغتاب بالاسحار

تاريخي واغثالك (حيًا؟)

بعد هذا العشق

اصبحتُ بحبيك شقيًا

لا تسلم .. عني

انا اشربُ من كأس الخطايا

انكرتنا نطفُ لما تجيء بعد

يُغشَى وجهنا الملقُ

على مس الحميّا

لا تسلمي

إنني انهش لحمي وجراحي بيديا

وتمثل هذه الخاتمة المساوية مفارقة صارخة مع «مفتتح» للقصيدة الذي كانت فيه  
«القدس» طعم البندقيّة، والشذى منها له عبق النخيرة. وهي مفارقة تستصرخ كل الذين  
لهم «أفئدة بصيرة» في النقاط مفتاح المقدسات وإدارته في قفل الواقع الصدي، لعننا بذلك  
نواجه نبوة الشاعر عن هذا الزمان الذي «أثبت المساة واستبقى من الريح الدبورة».

\*\*\*

وبعد... فإن قصيدة (وجه الثرى يملأ قلبي) واحدة من قصائد «مسافر» الجميلة، وإن كان يعوزها شيء من تكثيف البناء بدلاً من بعثرة أجزائه بين عناوين فرعية لا داعي لكثيراً لها، إن لم تكن قد أضرت بوحدة القصيدة، خاصة في ما يتصل بحالات المزج الفنية بين عناصر القصيدة ورموزها كالوطن والمرأة والقدس والشعر. ومن شأن هذا النوع من التركيز والتكثيف المازج بين العناصر الرمزية، أن يؤدي إلى لم شتات التجربة الشعرية العامة عند الصالح، فلا تعود التجربة عبارة عن قطع مستقلة متباعدة في لوحة كبيرة هي حياة الشاعر، فقصيدة عن المرأة وأخرى عن الوطن، وثالثة عن مناسبة، ورابعة عمودية، وخامسة على وزن التفعيلة. بل تغفو القصيدة، أية قصيدة، تجربة متكاملة ذات رؤية شاملة وبناء فني يعبر عن الشاعر في تلك المرحلة. وبذلك يمكن للشاعر أن يتجاوز مجمل (الثنائيات الضدية) التي ظلت تتجاذب أطراف تجربته الشعرية العامة منذ أكثر من عشرين عاماً.

كما كان في مقدور الشاعر أن يتلافى كل ما في قصيدته هذه، ومعظم قصائده الأخرى، من مواضع ضعف لغوي أو اضطراب وزني من شأنه أن يقلل من مستوى شعره فنياً عند بعض المتلقين ممن يعنون بهذه الأمور من أمثالي. لذلك لم أملك نفسي وأنا أشعر بنقص في نهاية أحد السطور وهو:

وانا... اغتاب بالأسحار تاريخي  
واغتالك

بعد هذه العشق

من أن أضيف كلمة (حيا) أو (فيا) لتكتمل في ذهني صورة المعنى ويستقيم الوزن، بعد الفعل (اغتالك). إن الصالح شاعر مهم في خارطة الشعر السعودي لو هو كثف تجربته، واتجه نحو الصورة الشعرية الحديثة بدلاً من البلاغة التقليدية، وأتعب نفسه في تنقية قصائده من الشوائب القليلة المتناثرة.

\*\*\*\*

## الشاعر خليفة الوقيان بين الأصالة وإشكاليات المعاصرة

تنوزع تجربة الشاعر خليفة الوقيان المولود في الكويت عام 1941م، على خارطة واسعة من الثنائيات التي ظلت تتجاذب رؤية الشاعر بأطرافها المتباعدة والمتقاطعة منذ مجموعته الشعرية الأولى (المبحرون مع الرياح) الصادرة عام 1974 وحتى مجموعته الأخيرة (حصاد الريح) الصادرة عام 1995، مروراً بمجموعته الثانية (تحولات الأزمنة) عام 1983 والمجموعة الثالثة (الخروج من الدائرة) عام 1988. فعلى مستوى الإيقاع ظلت تجربة الوقيان تراوح على مدى ثلاثين عاماً تقريباً بين قصيدة البيت العمودية من ناحية، وقصيدة التفعيلة من ناحية ثانية، دون أدنى اقتراب ينكر من فضاء قصيدة النثر.

الأمر الذي يعني بوضوح اعتناء الشاعر غاية الاعتناء بمسألة الوزن الخارجي في التعبير عن تجربته الشعرية. ولم تكن مراوحته بين طرفي ثنائية الوزن في شكلهما المعروف (وحدة البيت والتفعيلة الحرة) سوى رغبة منه في توسعة الدائرة الإيقاعية الأم وفتحها على أفاق ومساحات جديدة تسمح له بالتعبير عن حالاته الشعرية والفكرية المستجدة، وعن موضوعاته المتسمة بالتنوع كما سنلاحظ، دون أدنى تجاوز لمسألة الوزن كما ذكرت. إلا أن لهذه المرواحة الوزنية نفسها بين إيقاع البيت وإيقاع التفعيلة دلالة خاصة في مسار تطور تجربة الشاعر خليفة الوقيان. وهو ما يمكن ملاحظته بسهولة ويسر عند الوقوف على مجموعات الشاعر الأربع باعتبارها مراحل في هذا المسار على مستوى العلاقة بين التجارب الشعرية التي صيغت في إطار القصيدة البيتية، والتجارب التي صيغت في إطار قصيدة التفعيلة، وذلك على النحو الذي يوضحه الجدول التالي:

| م   | اسم المجموعة       | تاريخ النشر | عدد القصائد | قصائد البيت | قصائد التفعيلة |
|-----|--------------------|-------------|-------------|-------------|----------------|
| 1 - | المبحرون مع الرياح | 1974        | 22          | 20          | 2              |
| 2 - | تحولات الأزمنة     | 1983        | 16          | 13          | 3              |
| 3 - | للخروج من الدائرة  | 1988        | 15          | 1           | 14             |
| 4 - | حصاد الريح         | 1995        | 14          | 1           | 13             |
|     |                    |             | 67          | 35          | 32             |



إن الجدول السابق يؤشر بوضوح شديد انحياز خليفة الوقيان إلى قصيدة التفعيلة في مجموعتيه الأخيرتين الثالثة والرابعة اللتين تمثلان تجربة الشاعر في السنوات العشر الأخيرة (1985-1995). وهو انحياز يتجاوز به الشاعر خضوعه القديم لهيمنة البنية الإيقاعية الأم في قصيدة البيت، الذي شمل مجموعتيه الأولى والثانية. وبالنظر إلى مجمل تجربة الشاعر في مجموعاته الأربع التي يبلغ مجموع عدد قصائدها سبعاً وستين قصيدة، فإنه يمكننا ملاحظة التوازن الشديد والتقارب الكبير بين عدد القصائد البيئية (35 قصيدة) وعدد القصائد التفعيلية (32 قصيدة).. الأمر الذي يكشف رغبة الشاعر في الحرص على التوازن والمراوحة بين طرفي ثنائية الوزن القديم والجديد. وتتعرّز هذه للمراوحة الإيقاعية الكلية المتوازنة في مجمل تجربة الوقيان، من خلال النماذج القليلة التي يصر الشاعر على اثباتها في مجموعة كل قصائدها من النوع الإيقاعي الآخر المختلف عنها. فالقصائد التفعيلية الخمس في خضم القصائد البيئية الثلاث والثلاثين التي ضمتها مجموعتا الشاعر الأولى والثانية دليل على رغبة مبكرة في الاتصال بأفق الحداثة والإرهاص ببذور المعاصرة في ذلك الخضم التقليدي من القصائد البيئية. في حين أن القصيدة البيئية اليتيمة التي تضمها كل مجموعة من المجموعتين الثالثة والرابعة تعبر عن رغبة الشاعر في التذكير بجذوره وقواعده الأصيلة التي انطلق منها وأحكم ضوابطها وقوانينها الإيقاعية. وما هذه القطرة الوحيدة إلا عينة، ومثال على ذلك في كلا المجموعتين الأخيرتين. وبذلك تصبح لافتة «الأصالة والمعاصرة» عنواناً صالحاً لتأطير تجربة خليفة الوقيان في صورتها العامة ومسارها الزمني الممتد على مدى ثلاثين سنة متواصلة، على الرغم من تباعد محطاتها الأربع وقلة المنتج فيها من الشعر.

وتتجلى أكثر صور المصالحة بين طرفي ثنائية الأصالة والمعاصرة ، على المستوى الإيقاعي، لدى خليفة الوقيان، في ذلك المزج الإيقاعي الذي توفرت عليه واحدة من أهم قصائد الشاعر هي قصيدة (تحولات الأزمنة). وهي القصيدة التي جعل الشاعر

عنوانها اسماً لمجموعته الثانية. وقد مزج الشاعر في هذه القصيدة بين وزن التفعيلة ووزن البيت، حين قام بتضمين بضعة أبيات عمودية في مقطعين من قصيدته التفعيلية. وذلك على النحو التالي الذي يوضحه المقطعان الثالث والرابع:

( 3 )

في الزمان النحاسي  
تصدق كل النيوءات  
والحلم يحصد نبت البحار  
يقلّب سيف بن ذي يزن» سيفه  
حائراً  
باحثاً عن معين  
يعيد إلى القدس أحلامها العسجدية  
يُثبّل «كسرى» بـ «مسروق»  
إن جحافل «وهرز» تقطف النصر  
والجزية السرمدية:  
«من مثل «كسرى» شهنشااه الملوك له  
أو مثل «بهرز» يوم الجيش إذ صالاه  
«فاشرب هنيئاً عليك التاج متكئاً  
في رأس «غمدان» دار منك محلاّء

( 4 )

في الزمان الخلاسي  
تفتال اسماءها الأحرف اليعربية  
تستبدل الضاد  
تجتث أعراقها الأبجدية  
يشكو «الإيادي» عدل الإمام «ابن شروان»  
يا لإياد الشقية:

«إني أراكم وارثاً تعجبون بها  
مثل السفينة تغشى الوعث والطبعاء  
«في كل يوم يستنون الحـراب لكم  
لا يهجعون إذا ما غافل هجعا»  
«وقد أظلكم من شطر ثغركمو  
هول له ظلم تفشاكمو قطعاً» (ص19-20)

وتعد هذه القصيدة بعنوانها الدال الذي صار اسماً لمجموعة الشاعر الثانية (تحولات الأزمنة)، وبيئاتها الإيقاعي المتميز بالمزج والمزاوجة بين بنية البيت وبنية التفعيلة، وبمضمونها الحضاري (السياسي والثقافي خاصة) المتصل بصراع الحضارة العربية مع غيرها من الحضارات القديمة المنحلة، وحتى بمناسبتها التي اتخذت من الحرب العراقية الإيرانية منطلقاً لها، ولغتها التهكمية الساخرة وبرؤياها التحولية التي ترصد تحولات الأزمنة (الزمان الترابي، الزمان الرصاصي، الزمان النحاسي، الزمان الخلاسي).. بكل ذلك وسواه، تعد قصيدة (تحولات الأزمنة) مؤشراً على بلوغ ثنائية الشاعر خليفة الوقيان، بمختلف مستوياتها ابتداء من ثنائية الإيقاع وانتهاء بثنائية الأصالة والمعاصرة، ذروتها الاشكالية التي من شأنها أن تهيل كل تلك الأطراف الثنائية المتقابلة إلى حركة دائرية مدمية يستقطبها مركز واحد يتمثل في رؤية الشاعر وحالته الشعرية.

في هذا الإطار الفني الخصب تغدو كل الأزمنة المتشظية ذات الأوصاف المتعددة إلى زمن واحد مركزي هو زمن الشعر أو زمن الرؤيا الشعرية التي هي رؤيا كلية شاملة للعالم وخلاصة جوهريّة متبلورة لتجربة الشاعر فيه.

وهذا ما يختزله أحد مقاطع القصيدة في إطاره التعبيري المكتنز بالرؤيا التي تمثل واقع الحضارة العربية منذ فجرها الأول أيام البابليين القدماء... هكذا:

يبقى «نبوخذ» يرقب  
كيف يدور الزمان

### تغير اشكالها الكائنات

ويكتسب الماء لوناً جديداً. (ص19)

ولئن كانت هذه القصيدة المتميزة، خاصة في بنائها المقطعي العام الذي تحولت فيه الأزمنة إلى مقاطع معزولة بصفات متعددة كما ذكرت، لم تستطع أن تحقق سمات المرحلة الفنية اللاحقة في تجربة الوقيان على النحو المركزي المنسبك والمتسم بالرؤيا الشمولية، مما تمت الاشارة إليه سابقاً، فإنها استطاعت ان تشير إلى المرحلة الجديدة وتكون إرهاباً جيداً بها وبسماتها الفنية الجديدة التي تمثلت في مجموعتي الشاعر اللاحقتين الثالثة والرابعة. وهما مجموعتان يطفئ على قصائدهما، كما لاحظت سابقاً، طابع القصيدة التفعيلية طغياناً جعل قصيدة البيت تنقلص إلى درجة الصغر تقريباً في كلتا المجموعتين. وقبل الانتقال إلى ملاحظة سمات المرحلة الجديدة في المجموعتين المذكورتين، لابد من الانتهاء من رصد سمات الثنائية التي تشرح بتقابلاتها المختلفة مجمل تجربة الوقيان على النحو الذي تم رصده على مستوى البنية الإيقاعية. وبقي أن أرصد ذلك رصداً سريعاً على مستوى اللغة والمضمون، في مجموعتي الشاعر الاولى والثانية.

تتجلى ثنائيات اللغة الشعرية أكثر ما تتجلى في ثنائية التقابلات التي تنم عن شرح في بنية التخيل يعبر عن نفسه في جدار التركيب اللغوي الخارجي المزدوج، حيث تتم المقابلة بين النقيض ونقيضه على نحو تجاوري يطابق بين طرفين لا يجتمعان إلا في اطار اللغة وأدواتها البسيطة مثل حروف العطف وأنوات التشبيه. وهو اطار لغوي يتضمن صوراً وتعابير ومخيلة بسيطة في تراكيبها واضحة في رؤياها، تكشف عن ذات متمترسة خلف أسوار عالمها المثالي وهي تنتظر شزراً إلى كل ما يتناقض مع هذا العالم المثالي أو يؤدي إلى هدم رؤيتها الخاصة أو تجربتها الشخصية. ويمكن التمثيل على ذلك بقصيدة (الفجر) من مجموعة الشاعر الاولى (المبحرون مع الرياح).

في هذه القصيدة يتخذ الشاعر من ضمير المخاطب طرفاً تتوازن معه الذات الشاعرة للمقابلة لها والتي تقوم بتوجيه الخطاب إليها. وهو خطاب يسوده التوازن والتقابل منذ بداية القصيدة حتى نهايتها، في لغة تجعل من طرف الذات المتكلمة

نقيضاً في ايجابيته ومثاليته للطرف المخاطب السلبي، بحيث راحت المفردات والضمائر والتراكيب اللغوية والصور البلاغية تتوزع بين طرفي الثنائية المتقابلين توزعاً متكافئاً يتناسب مع وظيفة كل منهما سلباً وإيجاباً في اطار الرؤية الشعرية لقصيدة (الفجر) التي لم يكن عنوانها بعيداً عن تلك الثنائية باعتبار مفردة (الفجر) نقطة التقاطع بين ليل مدبر ونهار مقبل. ويمكن تلمس ملامح الانشطار الثنائية في بنية القصيدة ضمن عناصرها اللغوية المذكورة، على النحو التالي:

ما كل امر إذا أرضاك يرضيني  
وليس دينك فيما تبغني ديني  
يا حابس النور عن عيني من سقه  
ومسدل الليل كهفاً كاد يطويني  
هل انت تبلغ نفسي حين تأسرني  
ام انت تملك روحي حين تعميني  
طوراً اراك بسوط الجور تجليني  
ونارة تبغني وني فتفريني

ان التقابل الذي يقيمه الشاعر بين طرفي الثنائية (الذات والمخاطب) هنا، ليس إلا من قبيل تصوير عمق الفجوة التي تفصل بينهما باعتبارهما عالمين منفصلين. إلا ان الشاعر يخطو خطوة في سبيل دفع طرفي الثنائية إلى التقاطع، تعميقاً للفجوة، ولكن عبر المقارنة ومحاولة استغناء الذات عن مميزات مخاطبها بابتكار مميزات جوانية خاصة موازية أو مقابلة لعالم المخاطب الخارجي...

هكذا:

إن كنت تملك شيئاً لست املكه  
فإن لي عنك كنزاً بات يغنيني  
لي عن شموسك نور استضيء به  
ومشعل في دروب العمر يهديني

يقوونني لسبيل لست تعرفه  
وغاية من وراء الليل تدعووني

ولا يملك الشاعر في المرحلة الثالثة والأخيرة من التعامل مع البنية الثنائية، إلا أن  
يقيم جسراً وهمياً بين طرفيها، فتقوم الذات الشاعرة باحتواء ضمير المخاطبة والتغلب  
على عقباته المنصوية في طريقها، بواسطة التبرير الذاتي أو الرؤية الداخلية الخاصة  
التي تتمثل في هذا البيت:

يا زارع الشوك في دربي ليوهني  
إني أرى الشوك بعضاً من رياحيني

ويفتح هذا البيت بنية المقطع الأخير من القصيدة لرؤية التبرير والتفسير أو  
البحث عن أسباب المفارقة بين طرفي الثنائية. وهو ما أضفى على نهاية القصيدة  
مسحة فكرية مغلقة بالصور البلاغية التي تنضج بالحكمة والرزانة والثقة:

لو كل نوب بزهر الورد قد فرشت  
لما رايت عليها غير مافون  
إن الرياح التي قد كنت تحجبها  
كي لا تلوّث روحي وهي تغووني  
قد هدهدت كل باب كنت توصده  
ومسزقت في طريقي كل مكنون  
فلا حصونك بعد اليوم تحبسني  
ولا سيطاك عما رمت تثنيني

لقد انتهت القصيدة بتمرد الذات الشاعرة على مخاطبتها تمرداً رومانسياً على  
المستويين الروحي والفكري تجسد في نبذة التحدي التي يوضحها التركيب اللغوي في  
البيت الأخير، حيث يتم فيه نفي كل أثر لضمير المخاطب على الذات الشاعرة بعد اليوم،  
عن طريق تكرار لا النافية التي أبطلت وظيفة كل من الحصون والسياط، فما عادت  
الأولى تحبس الذات ولا الثانية تثنيها عما تروم. وبذلك يتحقق للذات الشعور بالتححرر

من وطأة موضوعها (ضمير المخاطب). وكان الشاعر بذلك يفرس بنور التمرد والخروج على بنية الثنائية الأسيرة نحو آفاق أكثر رحابة وعمقاً على مستوى الرؤية الشعرية واللغة والبناء الفني والإيقاع.

وهو ما سنلاحظه في الجزء الثاني من تجربة الوقيان المتمثل في مجموعتيه الثالثة والرابعة. ولكن قبل ذلك لابد من رصد ظاهرة الثنائية على مستوى المضمون في هذه المرحلة من تجربة الوقيان.

إن المضمون الشعري عادة ما يرتبط بالجانبين الفكري والنفسي في القصيدة، وهو ما يُعبر عنه نقدياً بموقف الشاعر ورؤيته، أو العلاقة بين الذات الشاعرة وموضوعها. فطبيعة هذا النوع من العلاقة هي ما يؤسس مضمون القصيدة في النقد الأدبي الحديث.

ولا شك إن إلقاء نظرة عجلى على عناوين قصائد مجموعة الوقيان الشعرية الأولى (المبحرون مع الرياح) مثل (المفترب، زيف، الفجر، صحوة، في ذكرى وعد بالفرح، غربة، الوداع، رأيي ورايك، لقاء، عقد البنفسج، عاليه، بيروت، خيال، ثلاث رسائل، إلى المجهول، الليل) يعطي انطباعاً أولياً عن طبيعة العلاقة المتباعدة أو المتقابلة بين ذات الشاعر وموضوعه، على الرغم من كون الذات في أكثر الأحيان جزءاً عضوياً من موضوعها الكلي، ومن رغبتها في إقامة جسور من الحوار الحميم معه. ففي قصيدة بعنوان (قال لي صاحبي) افتتح الشاعر بها مجموعته البكر، يؤسس الوقيان مضمونه الشعري، على هذه الرغبة الحميمة في إقامة الحوار بينه وبين صاحبه فبناء القصيدة يقوم على قسمة ثنائية يتوزعها الشاعر في النصف الثاني وهو يرد على صاحبه في النصف الأول منها... هكذا:

قال لي صاحبي اعزني ملياً  
بعض سمع وإن عتبت علياً  
كيف لا تعشق الجمال رواء  
عبقرياً وجوداً علوياً

ثم يرد عليه الشاعر قائلاً:

قلت إنني لأنشد الحق والحب  
بَـواهوى الجمال درباً قصياً  
ما عشقت الشقاء في الأرض من ذا  
يعشق الدهر أن يكون شقيياً  
ليس في خاطري عداء لزهـر  
يتمطى به الربيع شهياً  
غير أني سألت من ذا سقى الحق  
من ورؤى ذراه دمعاً عصياً  
وعلى وجنة الورود دمـاء  
لشقي قضى أليماً وفيـاً

فالذات الشاعرة في ردها تحاول أن تتجاوز دائرة الرؤية الضيقة أو المسطحة التي تتضمنها الدعوة الموجهة من طرف صاحب الشاعر إلى مشاركته في ما يراه من جمال الطبيعة. وتحاول الذات بدلاً من ذلك أن تنفذ إلى جوهر الإحساس بالطبيعة والتفاعل مع موضوعها عن طريق نسج رؤية خاصة واتخاذ موقف انساني نبيل، على ما فيهما من نزعة رومانسية واضحة.

وتتجلى هذه الثنائية المضمونية بين الذات وموضوعها أكثر ما يكون للتجلي، في قصيدة (غرية) التي تنفصم فيها العلاقة بين الذات الشاعرة ومحيطها العام، الأمر الذي تنسحب آثاره على عالم الذات الداخلي في شعور مر بالغربة والابتعاد عن العالم والناس والحياة وعن الذات نفسها التي صارت تجهل ما تريد:

غريب إن مضميت وإن اتيتُ  
ونام إن نسوت وإن نأيتُ  
أقلب في وجوه الناس طرفي  
واسأل في الدروب إذا مشيت



وكلُّ بيتني في السير قصداً  
واسعى لست اعرف ما ابتغيت  
كسائي واقف والدرب حمولي  
يموج باهله أنى مسضيت

ويتمثل أشد أنواع الانشطار المضموني بين الذات للشاعرة وموضوعاتها، وبخاصة في المرحلة الأولى من تجربة خليفة الوقيان، في تدرُّع التجربة الشعرية على محورين متقابلين: قصائد محورها الذات وعالمها الخاص حيث العاطفة النوعية ومركزها في أغلب الأحيان المرأة ثم الأشخاص القريبين، وقصائد محورها الموضوعات العامة والمناسبات الوطنية والقضايا القومية والإنسانية، وكل ما يندرج في إطار العاطفة العامة المقابل للعاطفة الخاصة. ففي هذا الإطار العام يرى الدكتور أحمد مطلوب «أن خليفة الوقيان شاعر قضية، ولذلك جاء شعره تعبيراً عن قضايا وطنه وأُمَّته»<sup>(10)</sup>. في حين نجد الدكتور طه وادي ينظر إلى الجانب الآخر من تجربة المضمون عند الوقيان فيرى أن «الملح الذي يطالعنا به الوقيان من خلال ديوانه الأول أنه شاعر (رومانسي)، يخلق في المجالات الأساسية للإنسان الرومانسي الذي يؤمن بالحب المثالي، ويعاني من الغربة والقلق، ويتوحد مع الطبيعة.. ويعبر عن ذاته بكثير مما يعبر عن الآخرين»<sup>(11)</sup>.

إن التفاتة سريعة إلى عناوين القصائد التي ضمتها كل من مجموعة الوقيان الأولى والثانية كافية للإفصاح عن هذا التوزع والانتقسام على مستوى المضمون بين العاطفة الخاصة والعاطفة العامة، على الرغم من طغيان الجانب الخاص على الجانب العام، نظراً للمرحلة الرومانسية التي كانت تسم تجربة الشاعر في تلك الفترة المبكرة من حياته الشعرية والفكرية والعمرية. وهكذا نجد أن الوقيان في مرحلته الأولى التي يمثلها المجموعتان الأولى والثانية يندرج ضمن «إطار الرؤية الرومانسية»، كما يسميه الدكتور طه وادي<sup>(12)</sup> وهو الإطار الفكري والقالب العمودي (الشكل الغالب في معظم القصائد) في المجموعتين المذكورتين.

إن ثنائية المضمون التي تمثل قاعدة المرحلة الأولى من تجربة الوقيان، سواء على صعيد القصيدة المفردة أم على صعيد التجربة العامة، تتوازى مع مختلف الثنائيات في كل من بنيتي الإيقاع واللغة كما تم رصددها، ولعلها القاعدة التي تقف عليها بقية الثنائيات، على اعتبار أن بنية للمضمون هي البنية الأعمق من سواها في النص الشعري.

ويبدو، أخيراً، أن النزعة الرومانسية التي اتسمت بها تجربة الوقيان في مرحلتها الأولى المتمثلة في مجموعتي (المبحرون مع الرياح) و (تحولات الأزمنة) كانت هي التربة الحاضنة لأكثر بذور الثنائيات على مستوى كل من المضمون واللغة والإيقاع، بل كانت هي الجذر المولد لتلك الثنائيات. وقد كانت العلاقة التقابلية بين الروح الرومانسية المتمردة من جهة، وبين الشكل التعبيري للتسم بعناصره التقليدية الجامدة على مستويات الإيقاع واللغة والمضمون، مما تم رصده سابقاً، هي أكثر الثنائيات عمقاً وتأثيراً في تجربة الوقيان في تلك المرحلة، مما أثر في رؤيته الشعرية وطبعها بطابع الحصار ودوران الذات الشاعرة في حلقة مفرغة، الأمر الذي كان يتطلب تحولات حقيقية في أزمنة الشاعر ووجوده الخاص والعام من أجل تأسيس مرحلته الجديدة وتحقيق (الخروج من الدائرة).

دشنت مجموعة الوقيان الثالثة الموسومة (الخروج من الدائرة) المرحلة الجديدة الثانية من تجربته الشعرية.

وهي مرحلة جديدة بمعنى الكلمة، وإن هي لم تبدُ مبتوتة الصلة بجنورها في تربة المرحلة السابقة. وهذا شيء بديهي. إلا أن درجة الانزياح عن المرحلة الأولى أعمق في ظواهرها وأشد في دلالاتها من النظر إليها، خصوصاً من الناحية النقدية، على أنها امتداد لما سبقها، أو بناء تراكمي عليه. بل لا يملك الباحث في هذه المرحلة من اعتبارها انزياحاً نوعياً وتأسيساً لقاعدة فنية ذات ملامح شعرية جديدة، قياساً إلى المرحلة السابقة التي أطرتها الرؤية الشعرية بطابعها الثنائي، كما لاحظنا.

وأول ما ينبغي ملاحظته في هذه المرحلة التأسيسية الجديدة دلالة العنوان الذي أطلقه الشاعر، بوعي تام، على مجمل ملامحها، وهو (الخروج من الدائرة). ولأول مرة لا يتخذ الشاعر من عنوان إحدى قصائده اسماً للمجموعة الشعرية التي تضمنها مع غيرها من القصائد، على نحو ما فعل في مجموعتيه السابقتين. فقد تجاوز الشاعر في مجموعته الثالثة هذه جميع عناوين القصائد التي ضمنها المجموعة، وأطلق عليه اسماً جامعاً يؤثر قصيدة الشاعر ووعيه التام بما يفعله، متطلقاً من احساسه العميق بضرورة مغادرة الدائرة الفتية والفكرية المحكمة التي حوصر فيها من قبل. فكان الوقيان كان يريد حقاً، كما ذكرت الشاعرة سعدية مفرح في أحد عناوينها الصحفية<sup>(13)</sup> أن «يخرج من الدائرة ليقول كل شيء».

إن هذا أوضح دليل على أن عنوان المجموعة الثالثة ذو دلالة خاصة لا على المجموعة الشعرية التي يتسنىها، بل على المرحلة التي تدشنها مجموعة (الخروج من الدائرة). وقد تنبه أحد النقاد الذين كتبوا عن هذه المجموعة إلى أهمية عنوانها، فجعله مبدلاً لمقالته النقدية، حيث اعتبر «العناوين دليلاً في صميم عملية الإبداع». ومهد إلى دخوله النقدي بالتركيز على معنى «الدائرة»، باعتبار «أن إحياء الدائرة يشعر بالحصار مما يسبب الضيق والاختناق ويعجل بضرورة البحث عن حل «الخروج» من هذا الحصار المضروب، إما بكسر الحلقة، أو بالاستعلاء على الهزيمة والاستشراف إلى النفس الحر»<sup>(14)</sup>.

وإذا كانت «الدائرة» في اللغة هي الحلقة، وهي الهزيمة، كما جاء في القاموس المحيط، وإذا كانت في مفهومها الهندسي مجموعة من النقاط تبعد عن نقطة معينة مسافة ثابتة<sup>(15)</sup>، فإن أوضح مظاهر «الخروج» التي تحققت في هذه المرحلة الجديدة من تجربة الوقيان عبر مجموعته الثالثة هذه وكذلك المجموعة الرابعة (حصار الربيع) التي تلتها، يتمثل في الانحياز التام لقصيدة التفعيلة على النحو الذي تم بيانه في مطلع هذه المقالة. فكلتا المجموعتين الثالثة والرابعة لم تتضمن بين قصائدهما التسع والعشرين سوى قصيدة عمودية واحدة في كل مجموعة منهما، كما ذكرت. وهذا يعني

حدوث انقلاب أو «خروج» إيقاعي على البنية الأم، مع الإبقاء على الخيط الذي يشد البنية الوليدة إلى أمها. وتلك هي وظيفة القصيدة العمودية التي حرص الشاعر في ما يبدو على إبقاء نموذج واحد منها في كلتا المجموعتين.

وليس الخروج الإيقاعي سوى تعبير عن مظاهر أخرى من الخروج في أبنية القصيدة الجديدة على مستوى كل من اللغة والمضمون والرؤية الشعرية، وبخاصة في ما يتصل بالثنائيات الكثيرة التي كانت تشرح تجربة الشاعر في مرحلتها الأولى. وهي الثنائيات التي كانت تعبر في الأساس عن انشطار العلاقة بين الذات الشاعرة وموضوعها في القصيدة من جهة، وبين الذات والعالم المحيط بها على مستوى التجربة عامة من جهة ثانية.

وهذه هي سمات المرحلة الشعرية الأولى المتسمة بالنزعة الرومانسية، كما تم إيضاحها. أما مرحلة (الخروج) فقد تميزت الذات الشاعرة فيها باتخاذ مواقع أكثر تطوراً وعمقاً وتركيباً من حيث تموضعها في القصيدة. إذ صار من الصعب جداً إدراك هذه المواقع أو تحديدها، ومن ثم عزلها أو فصلها عن نسج الرؤية الشعرية التي صارت تتخذ لها شكل مروحة تتقاطع أطرافها الدائرة في مركز الذات الشاعرة، وهي تستمد من ذلك المركز قدرتها على الحركة والدوران. الأمر الذي حول القصيدة كلها إلى حالة شعرية أو شبكة متداخلة من الرؤى الحية التي تدور حول مركز واحد لا يبين، هو الذات الشاعرة: منبع الرؤية ومصبها أو مركزها ومحيطها في آن واحد.

وهذا يعني أن بناء موازياً أخذ يتخلق في قصيدة المرحلة الثانية من تجربة الوقيان، وداح يلعب دور المعادل الفني للموضوع الذي تتقاطع معه الذات الشاعرة. وكان ذلك المعادل الفني هو الرمز بامتياز، على الرغم من محاولة الذات الشاعرة التوسل بأشكال أخرى من التعبير الفني، غير الرمز، إلا أنها ليست بعيدة عنه بصورة أو بآخرى. وعلى هذا الأساس نجد أن كل قصائد مجموعة للشاعر الثالثة (الخروج من الدائرة)، عدا القصيدة العمودية الوحيدة في المجموعة (عفواً.. بغداد)، تنقسم إلى فئتين تتميز كل منهما بالبناء الفني المحكم: قصيدة الرمز، وقصيدة التفاصيل اليومية. ولعل هذه الثنائية التي ينقسم إليها إطار

التجربة العام في هذه المجموعة الشعرية هي من بقايا انشطار الرؤية التي كانت تسم المرحلة الأولى من تجربة الشاعر، أو لعلها تعبير واع عن رغبة الشاعر في تنويع تجربته الشعرية، خاصة بعد اشتداد عوده التقدي وملاحظته في مقمة مجموعته الثانية أننا «أصبحنا نقرأ تجارب مكرورة، وأمست القصيدة تغني عن المجموعة الشعرية، والمجموعة تغني عن عدد من المجموعات»<sup>(16)</sup>.

ويمكن، في ضوء ذلك، تقسيم قصائد المجموعة الثالثة إلى هاتين الفئتين البنائيتين. فقصائد مثل (من مذكرات حمار، تعويذة في زمن الاحتضار، الطاعون، البشارة، في البدء كانت صنعاء، تسابيح، الهبوط من الجنة) تنتمي جميعها إلى فئة الرمز، في حين تنتمي بقية القصائد، وهي (حلم، نزهة، لوزية، غيبة الشاعر) إلى فئة التفاصيل اليومية، إلا أن هذا التقسيم ليس نهائياً أو مطلقاً بحيث يمكن اجراؤه على نحو ميكانيكي بارد. فنحن لا ننسى بأن مركز هذه التجارب الشعرية جميعها هو الذات الشاعرة. وهذا يعني أن تداخلاً وتمازجاً وتقاطعاً بين أشكال التعبير والبناء الفني يمكن حصولها في عدد من القصائد كقصيدة (مذبحة الفواكه) مثلاً، وهي القصيدة التي كتبها الشاعر بعد تفجير المقاهي الشعبية بمن فيها في الكويت. فالقصيدة تتخذ من شخصية (سليمان) رمزاً بسيطاً للإنسان الشعبي المثقل بالأعباء والأدواء والهموم والذاكرة الحزينة:

يجيء سليمان

بعد وضوء صلاة العشاء

ثقل الخطى

تعشش في ركبتيه

مواجه عصر من الفوص والقهر

والسفر المستديم

وفي إهاب هذه الشخصية الرمزية البسيطة تتخفي الذات الشاعرة لتمارس رؤيتها وموقفها عبر عيون (سليمان) وما تراه من تفاصيل يومية حية تمر أمامها كشريط سينمائي نابض بالحياة.

وتشكل هذه التفاصيل الصورة الغنية التي يمتلئ بها إطار الشخصية الرمزي  
المعبر عن رؤية الذات الشاعرة:

وفي لحظة،

توقف في ظلها كل شيء

نداء المؤذن

هددة الأم للطفل

عزف لأتية الشاي

قرقرة «القنود»

همس الخليج

لعشاقه الحالمين

صرير المراجيح

تعلو وتدنو

وقد أتاح المزج البنائي بين مستوى الرمز ومستوى التفاصيل اليومية في  
القصيدة عادة، للوقيان، تطوير بناء القصيدة وإغناؤها بأسلوب القص والسرد الناتج  
عن الحرص على شد التفاصيل الكثيرة إلى خيط بنائي غالباً ما يكون منزاحاً إلى  
الحكاية الواقعية.

كما يضيف الرمز على هذه التفاصيل أبعاداً من العمق والحرارة والحيوية تجعل  
الحكاية الواقعية تتجاوز واقعيتها المرجعية إلى ما يسميه خليل حاوي «كلية الرمز»<sup>(17)</sup>  
ويمكن ملاحظة ذلك في هذه التفاصيل الواقعية التي تضمنتها قصيدة (منبحة الفواكه)  
في جزئها الأخير، بحيث تحولت كل التفاصيل إلى بنية رمزية تطورها الروح الإنسانية  
أو التعاطف الإنساني والرؤية الشمولية:

تحرك تحت المقاعد

شيء نسين

تناثر تفاح لبنان

رمان إيران  
تين الشام  
مضرجة بالدماء  
بأشلاء طفل المراجيح  
أطراف شيخ  
توضاً منتظراً للصلاة  
باكياس فاكهة فارغة  
تشبث في قطعة من نراع  
معفرة بالتراب  
بنوب لام  
تمزق عنها الحجاب  
باحشاء صب غريب  
نأى عن ربي النيل  
أفياء شيراز  
أشذاء يافا  
يقطع بين المقاهي  
حنيناً لأطفاله الخائبين

إن الذات الشاعرة هنا، هي التي تحرك هذا التراكم الهائل للتفاصيل التي كان يضح بها المقيم الشعبي بعد انفجار القنبلة فيه، وتربط بين أجزائها المتناثرة، محاولة إياها إلى مشهد حي أو لوحة متكاملة أو شريط سينمائي تقوم فيه عين العدسة المفتوحة على سعتها بتكبير كل جزء وتضخيمه في لقطة قريبة جداً، تعبيراً عن حالة الفزع التي أصابت الذات الشاعرة وهي تنظر يعيون مفتوحة على سعتها إلى هذه المشاهد المفزعة، وقد تحولت الأجناس البشرية المختلفة أمامها، بحالاتها الإنسانية، إلى أشلاء متناثرة تعبر عنها رموز تشد كلاً منها إلى موطنه الذي جاء منه (تفاح لبنان، رمان إيران، تين الشام، ربي النيل، أفياء شيراز، أشذاء يافا).

ان الذات للشاعرة تتوزع على عدد كبير من الزوايا والمستويات الفنية كالرمز والتفاصيل والسرد القصصي واللقطات السينمائية والمونتاج والتصوير، بما لا يبق لها ظهوراً ذاتياً منفصلاً عن هذه المكونات الفنية التي تتضافر كلها وسواها لخلق بنية موازية أو معادل فني لموضوع القصيدة أو تجربة الذات الشاعرة. ولا شك أن محاولة المزج بين مستويي التعبير بالرمز وبلغه التفاصيل اليومية كانت سبباً في هذا الغنى الفني الذي امتازت به قصيدة الوقيان في مرحلة (الخروج) من (دائرة) الغنائية والذاتية.

حين قرر الشاعر الدكتور خليفة الوقيان، بوعي نقدي حاد وإثر تجربة شعرية غنية، أن يخرج من دائرة الذات الغنائية المباشرة، استطاع أن يحقق في مجموعته الثالثة (الخروج من الدائرة) قفزة شعرية مشهودة تمثلت في عدد من العناصر والمستويات والأبنية الفنية كان أهمها بنية الرمز وبلغه التفاصيل اليومية، كما ذكرت، وكادت اللغة الشعرية في هذه المرحلة، تصل إلى مميزاتها الأسلوبية الخاصة بشاعر راح يبني عالمه الرمزي والتخييلي من عناصر وتجارب يستمدّها من واقع الوطن والأمة ومعاناة الإنسان فيهما. معنى ذلك قول الشاعر في قصيدة بعنوان (تمويذة في زمن يحتضر) معبراً عن همه الوطني:

تفجّرُ

إن أفعى الدار تخرجُ

من شقوق... صخور جدرانكُ

ثقوب عريشك القشُّ

نسيج لحافك الهشُّ

تلويح تسنُّ حدُّ الناب

تنقث سمّها الأصفر

تعمج النار في أزهار بستانك

تصوِّح غرسك الأخضر (ص21)



كما يقول في قصيدة أخرى بعنوان (في البدء كانت صنعاء) مصوراً هم القومي:

كان لابد أن نفتدي أسر بليقيس

في القدس

أن نحتمي

درب «أروى»

كان لابد أن نمسح العار

عن وجه «غسان»

حين انتهى مخبراً

عند «كسرى»

يريق دماء القبائل

في الشام

يفتال «ذي قار»

يفتات من كل بلوى

كما لاحظنا كيف عبر الشاعر عن هم الإنسان الشامل في قصيدة (مذبحة الفواكه)، رابطاً بين هذا الهم وبقيّة هموم الذات الشاعرة على مستوى الوطن والأمة، حين اتخذ من المقهى إطاراً مكانياً، ومن شخصية «سليمان» إطاراً رمزياً، ومن التفاصيل البشرية وغير البشرية الكثيرة صورة للحقيقة التي تجمع بين رولد المقامي الشعبية من كل الجنسيات، حيث اختلّط دماؤهم وأشلائهم عند انفجار القنابل. ولم تتوقف ذات الشاعر عند هذا الأفق المفتوح من الهم الإنساني، بل نجدها تذهب أبعد من ذلك، حين تقوم بتقصص حالة الحيوان والتعبير من خلاله أو على لسانه عن هموم مشتركة بين الإنسان والحيوان، مصدرها ما يشعر به الحيوان نفسه من «هم حيواني» إن جاز التعبير، أوقعه عليه جور الإنسان شريكه في رحلة الحياة. ففي مطلع قصيدة بعنوان (من مذكرات حمار) يصور الشاعر التجربة المشتركة قائلاً:

جئنا معاً

حين اشتعال الماء والصلصال

في الزمن الوليد  
صنوان كنا  
نصطلي لهب السعير  
نشقى  
نفقش عن فراش  
عن معاش  
نتقي غضب الرياح  
في الصيف تحرقنا  
بماء النار  
تلفحنا صقيعاً  
حين ينهمر الشتاء

ثم يبدأ الشاعر في تصوير تجربة (الحمار) ومعاناته الخاصة من أخيه الإنسان، في  
مقاطع تقطر لفتها شفقة وتعاطفاً إنسانياً نادراً مع هذا الحيوان الذي سخر حياته لخدمة  
الإنسان وحده. ومن أمثلة ذلك قول الشاعر على لسان الحمار وهو يخاطب بني البشر:

وظلمتكم  
وتشقت قُرب لكم  
وتبيست احشاؤكم  
فاتيتكم بالماء من أقصى البقاع  
بالنار  
بالظل الذي تتطيؤون



وبيت وحدي  
اطوي القفار الموحشات  
بلا معين  
يلصم الحجر الذي حُمِلْتُ أضلاعي

يخضب نرفق اقدامي التراب

ورفعتم الحجر

المخضب من دمي

قصرأ مشيدا

إلا أن هذا الانفساح الشعوري والانفتاح الرؤيوي والثراء الفني الذي حققته الذات الشاعرة في خروجها من دائرة الغناء والمباشرة مما كان يسم تجربة الشاعر في المرحلة الأولى، لم يتمكن الشاعر من تعميق مجراه الذي دشنته في مجموعته الثالثة (الخروج من الدائرة) الصادرة عام ١٩٨٨. فلم يتسن له أن يكتب في العامين اللاحقين لصدور مجموعته تلك سوى (اربع قصائد) قصيرة جداً، وخامسة مثلها ضمتها جميعاً مجموعة الشاعر الرابعة والأخيرة (حصاد الريح) الصادرة عام (١٩٩٥). فقبل أن تنضج الملامح الفنية المشار إليها مما تمثلت في قصائد (الخروج)، مزت الذات الشاعرة صدمة عنيفة يصعب رصد ملامحها الشعرية أو انعكاساتها الآن على تجربة الشاعر، واعتني بها غزو العراق للكويت عام ١٩٩٠. وكل ما يمكن الآن رصده من ملامح أولى نضجت بها قصائد المجموعة الأخيرة (حصاد الريح) في اطارها البنائي العام، هو العودة من جديد إلى انقسام الذات الشاعرة على نفسها وانقسام عالمها إلى ثنائية الخاص والعام أو الذات والموضوع، وبذلك غدت القصائد القصيرة القليلة التي كتبها الشاعر قبل عام ١٩٩٠ (خمس قصائد) تختلف اختلافاً فنياً واضحاً عن القصائد الطويلة التي كتبت بعد تاريخ الغزو. وهذا أمر طبيعي فمحنة الوطن كانت فوق كل شيء وهمه كان فوق كل هم، بما في ذلك الهم الفني الذي كان الشاعر قد أنضج ملامحه في مرحلة (الخروج من الدائرة) كما لاحظنا.

لم تكن الذات الشاعرة في اطار قصائد المحنة الوطنية تستطيع أن تتخلى عن انحيازها الكامل والمطلق لموضوعها، ولا عن خضوعها الواضح لمنطق الأحداث أو سطوة الوقائع والحقائق المرعبة التي كانت الذات ترزح تحت وطأتها اليومية الثقيلة. إلا أنها لم تستطع أيضاً أن تتخلى تماماً عن دورها الشعري ووظيفتها الجمالية والفنية، كما لم تتخل

عن موقفها الوجودي ورؤيتها الفكرية. وقد عبرت الذات الشاعرة عن كل ذلك في عدد من الملامح الفنية والمميزات الأسلوبية، كان من أبرزها لغة السخرية المرة والتهكم الساخر التي تميزت به مطالع بعض قصائد المحنة، وهو ما فجره الشعور الحاد بالمفارقة بين طبائع الأشياء والقيم، مما جعل الذات الشاعرة تميز بين الجوهر والعرض وتمحص الجوهر من المظهر حتى تحافظ على قيمها المطلقة وثوابتها الأساسية من الاهتزاز والشك. ومن أبرز تلك القيم العليا قيمة «العروبة» والانتماء إلى الأصل العربي:

عرباً! وهل لهم الشقيق ممزقاً  
بنيويهم يشفي الدعي الكاذب  
تابي العروبة أن تكون مطيبة  
للفاصبين وللطغاة مخالب  
نحن العروبة جذرها وفروعها  
وبنا تكون مفاخرنا ومناقبنا  
لو لم تكن أرض الجزيرة حضانها  
لم تستقم في المشرقين مذهبنا<sup>(18)</sup>

ويمكن اعتبار حرص الشاعر على إثبات هذه القصيدة العمودية الوحيدة في مجموعته الأخيرة (حصاد الريح) موازياً لذلك الحرص الذي تضمنته القصيدة في الانتماء الأصل للحن العربي والروح العربية والشعر العربي، بالإضافة إلى ما ذكرته سابقاً من أسباب نفسية وفكرية وجمالية تخص تجربة الشاعر خليفة الوقيان.

كما يمكن ملاحظة المطالع الشعرية التي تصور لغة السخرية والتهكم عن طريق شحن العبارات بدلالات مغايرة ومناقضة لما يعنيه ظاهرها، وذلك في قصيدة بعنوان (إشارات) يقول طالعها:

١ - ... أجل  
ها هم القادة الفاتحون  
يطلون

تلمع أنجمُ اكتافهم  
في الصباح القليل

2 - ها هم السادة الظافرون الإبادة

يجيئون بابتة جاري الصبية  
مشطورة الوجه  
مقطوعة الكف  
يرمون بالجسد  
المستحم ببحر الدماء  
يديرون اكتافهم  
والنجوم المضئنة  
في حلبات النزال

وفي نهاية هذا المقطع (الثاني) الذي يصور الشاعر فيه الظواهر بعكس حقائقها  
على سبيل التهكم والسخرية، نجده يكشف عن ذلك الشعور بالمفارقة الصارخة الذي  
كان يقف وراء اللغة الساخرة، في قوله:

واسأل:

- ماذا جنت زهرةً يانعة

تضوُّع في كل صبح

بعطر العروبة

في ساحة المدرسة:

- «تحيا الأمة العربية»

ترد الزهيرات في صيحة حاشدة:

- «تحيا الأمة العربية، تحيا الأمة العربية، تحيا الأمة العربية»

واسأل: ماذا جنت نفحات الخزامى؟

يرد النشامى:

- سطور الجريمة فوق الجدار  
«تعيش الكويت يموت الطغاة» (ص11)

وقد وصلت لغة التهمك والسخرية النابعة من الشعور بالمفارقة إلى ذروتها عند  
الشاعر في قصيدة (المجد للظلام) التي راح يمجّد فيها كل ما هو غير جدير بالمدح  
سخرية وتهكماً:

1 - المجد للظلام

لليصوص السارقين من قم الرضيع  
لثغة الكلام

2 - الفخر للسهام

للحرايب الضامئات للدماء

3 - النصر للرعم

للخارجين من حفائر العصور

4 - الفوز للعدم

للسائرين في جنازة الربيع

إلا أن دائرة المرارة والتهمك الساخر المدومة حول مركز الذات الشاعرة تضيق  
إلى الحد الذي يدرك الذات نفسها بخناق.. هكذا في نهاية القصيدة:

الموت للقلم

لكل ريشة وقم

إذا تفجرت منابع الألم (ص97)

ولعل هذه الرؤية السوداوية المخانقة هي ما انتهت إليه الذات في إطار قصائد  
المحنة الوطنية، خاصة في الجزء الأخير منها الذي تم نظمه بعد مرور خمس سنوات  
على المحنة.

الامر الذي يجعل هذه الرؤية السوداوية خلاصة لتجربة الذات مع المحنة وثمرة من ثمارها المرة، على النحو الذي نجده في آخر قصائد (حصاد الريح) حيث تشعر الذات للشاعرة بوحدتها القاتلة وعزلتها المنيّة. في نهاية رحلتها وهي تستنكر مراحل تجربتها المريرة:

1 - ايهذا المسافر

في رحلة الحلم والهم

قد ارهقته الليالي

وادمت خطاه

شغار الصخور

2 - قدر ان يكون الذي لا يكون

حيث تبقى العناكب

تنسج اكفان طفل قتيل

حيث لا يعتلي صهوة الدرب

غير الظلام الثقيل

3 - وجك الآن

تحصد في مهرجان القنائم

شوك القبور (قصيدة الحصاد: ص101)

وحتى القصيدة الوحيدة التي حاول الشاعر أن يخرج من خلالها إلى حالة من التجاوز لدائرة الظلمة والسخرية للمرة والرؤية السوداء، واعني بها قصيدة (أهلاً) لم تسلم بدورها من هذه المسحة القاتمة حيث يتخلل ترحيب الشاعر بالفرح بقاء مخاطبته الأنثى قول:

اليوم جئت

وفي فمي ماء

وجرحي نازف

والروح تكلى (ص91)

\*\*\*\*

## الشاعر سيف الرحبي

### بين تداعي الثنائيات وتحولات الرؤية الإبداعية

تلب السنوات الخمس الأولى من عمر الإنسان، في عرف علماء النفس وعلى رأسهم سيجموند فرويد، دوراً رئيساً في تحديد مساره المستقبلي وتجربته الحياتية القادمة ومكوناته النفسية والتخيلية ومعظم استجاباته واستعداداته، إضافة إلى ملكاته ومواهبه الخاصة. وهذا ما يجعل بصمات هذه الفترة المبكرة من عمر الإنسان قوية ومؤثرة في مجمل حياته وإطار شخصيته العام. لذلك كانت العودة إلى الأماكن والأزمان المفقدة (النوستالجيا) جزءاً من صميم العمليات النفسية عند الكائن البشري، ويتصل بذلك العودة بالذاكرة إلى ظلمات الرحم وعوالمه المفعمة بالغموض. وقد عبر الشعر العربي عن هذا النوع الغريزي من الحنين الزمكاني المركب في صفحات مشرقة من مثته قصائد وأبياتاً تقطر بالحساسية وتتصدُّ بروح الشفافية والحسرة الهاربة ومحاولة الإمساك باللحظة الفارغة من الزمان والمكان على السواء فمن الأمثلة الدالة على الحنين إلى المكان الأول قول الشاعر:

كم منزل في الأرض يالفه الفسحى

وحنينه أبداً لأول منزل

كما يظهر الحنين الزماني في هذا البيت الشعري القائل:

الاليت الشبيب يعمود يوماً

فسأخبره بما فعل المشبيب

لقد وجد الشاعر العماني سيف الرحبي نفسه محاصراً بهذا الطوق المحكم من تجربة وجوده، ابتداءً من لحظات الوعي الأولى حين لاحظ وهو يتذكر القرية التي ولد فيها عام 1956، وتسمى «سرور» بأعماق عمان قائلاً: «قضيت طفولتي الأولى في هذا القرية المحاطة بأسوار جميلة باللغة العلو والغموض، وكان الوعي الأول البدني والعفوي مرتبطاً بهذه البيئة القروية الجبلية. ومن ثم كان السؤال العفوي الأول في الكتابة والحياة»<sup>(19)</sup> وقد راح هذا الحيز المكاني الأول، المتسم بجماله وعلوه وغموضه يحفر



حضوره الغائب حفرًا لولبيًا في ذاكرة «الرحبي» وينفع بوجوده كله نحو الابتعاد المستمر بحثًا عن سحره المترسب في قاع الذاكرة.. ان هذه البيئة ، كما يصفها الشاعر في أحد حواراته، «ذات الجمال الوحشي اللفظ المحاطة بغموض فطري يصل درجة في الميتافيزيقا كانت الحاضنة الأولى لهذا الكائن الذي سلكونه لاحقًا . وكانت المرجعية الأولى حياة وذاكرة وشعرًا . استعيدها الآن عبر ضباب كثيف لماض يبدو لي أنني عشت منذ قرون»<sup>(20)</sup>.

لقد كان الابتعاد الأول عن تلك الحيز المكاني الساحر مبكرًا جدًا على مستوى الزمان حين فارقه الشاعر إلى العاصمة حيث أمضى فترة دراسته الأولية، وفي وقت مبكر كذلك (الثالثة عشرة من العمر) ترك الشاعر أرض الوطن (عمان) كلها مبتدئًا بذلك رحلة الاغتراب الكبرى في خارطة الزمان والمكان ؟ بعيدًا عن منازل الخطوة الأولى (عمان) التي أبعدته بدورها عن (سرور) مركز الذاكرة ، وفتحت تجربة عمره الغض وسنواته القليلة على أفق المجهول والاحتمالات المفتوحة. ولم يجد الصربي الشاعر سوى رفيف الشعر بين ضلوعة يحفظ له توازنه النفسي والجسدي ويبقي على شيء من العقل في رأس «نورسة الجنون» التي راحت تئن وتنتحب في نص طويل ضمته مجموعة الشاعر الأولى «نورسة الجنون» هذا مقطع دال منه:

ها هي شمس أعضائي تنفجر ينبوعًا

وسلاسل من جسدي

تقذف الكرة الزرقاء نحو طفولتي

وترتد خنجرًا في أقاصي الروح

بيني والبلاد التي عنبتني

خطوة

تكفي لقتلي<sup>(21)</sup>

ولم تكن «الأم» سوى مرادف للمكان الأول في ذاكرة «الرحبي»، وتخصيص قصيدة مبكرة باسمها وإهدائها إليها تعبير عن الحنين إلى ذلك المكان ورغبة خفية في العودة إلى

عالم الرحم بمستوياته الجغرافي والنفسي ولكن في صورة من الضراعة والتقيس غالبًا ما  
تقترن بصورة الأم، وخاصة في حال تذكرها البعيد أو افتقادها الأسيان:

أيها الوجه السماوي المضمخ

بحنان الآلهة

يا حقل الصلوات ودموع القيسين

يا وجه أمي

أينك القابع في غرفته الرطبة

وسط تلال الكتب والرسوم المربعة

تتحول في رأسه افواج

من شرطة العرب وأكشاك الشعارات

والمنيعين

طلقاء مثل وحوش في غابة

وهو وحيد .. وحيد لا يملك

حتى صديقاً يقتله

أو إله يعيده

وداعًا يا أمي

ويا أيتها الذنوب المقدسة

احتضني أشجار قلبي

وخذييني إلى رحمك الملعون<sup>(22)</sup>

وعلى هذا النحو راح الشاعر ومنذ فترة مكبرة من عمره ، «يحرج طفولته في  
قصائده» حسب تصوير زمير غانم<sup>(23)</sup> وهو يفعل ذلك من أجل استعادة الصورة التي  
افتقدها في طفولته ، وبدلاً من أن يتلفت وراءه كي يراها راح يسعى إلى خلقها خلفاً  
عبر عملية التغرب والترحال التي كانت تلعب دور النقيض الذي يجلو الغبار عن

صورة الطفولة ويعيد انتاجها كل مرة على نحو يتناسب مع مفارقات اللحظة الراهنة من تجربة الشاعر العيشة، وهو ما يفسر جانباً كبيراً من ظاهرة التضاد التي تتميز بها لغة «سيف الرحبي» وصوره على النحو الذي نراه في «صورة الذنوب المقدسة» و«رحمك الملعون» و«لا يملك حتى صديقاً يقتله» بالإضافة إلى ما يمكن لمسه من صراع في وحدة الزمان نفسها كما يتضح من عنوان قصيدته (ذكرى الحاضر)<sup>(24)</sup> أو في العلاقة المتقاطعة بين وحدتي الزمان والمكان التي تتجلى في هذا المقطع من قصيدة (إلى تلك المرأة):

هل انظر هنا، في المكان نفسه

حين تبرز شمس من رأسي

تتسلق جبلاً وهضاباً

عبرناها ذات طفولة بعيدة<sup>(25)</sup>

ولئن كانت قوانين الشعرية القائمة على عنصر التضاد في قصيدة (ذكرى الحاضر) قد أفرزت ما أسماه الناقد المغربي إدريس بللمح «بلاغة المفاجأة» أو «بلاغة المطلق»، أو حسيماً ورد في عنوان مقالته عن «سيف الرحبي» «بلاغة الصدمة»<sup>(26)</sup> فإن العلاقة المتقاطعة بين الزمان والمكان التي تجلت في المقطع السابق من قصيدة (إلى تلك المرأة) لا تبعد كثيراً عن إطار تلك البلاغة القائمة في رأي بللمح على «الدهشة الجمالية»<sup>(27)</sup> فالمكان في المقطع المذكور مرتبط ثابت من مرتكزات الذاكرة لدى الشاعر (المكان نفسه) ولذلك يتم توكيده أو التأكيد عليه بكلمة (نفسه) غير أن مواجهة المكان الثابت بصيغة السؤال التعجبية (هل أنتظر هنا في المكان نفسه) محاولة لزهزجته عن ثباته وتحريكه بواسطة تيار الزمان الذي يجعل المكان يمتد ، رغم جغرافيته الصلبة وعناصرها الراسخة ، بين نقطتي الطفولة والواقع أو البدء والنتهى ، وذلك في سياق الحكمة الليونانية القائلة: «إنك لن تعبر النهر مرتين» والتقاطع بين الزمان والمكان لا يتم في شعر «سيف الرحبي» - كما يبدو هنا - الا من خلال الذات الشاعرة التي تمثل

عادة نقطة التقاطع الزمكانية فالشمس التي توحى بحركة الزمان تبزغ من رأس الشاعر ،ومن داخله ، من ذاكرته ، من مخيلته التي تتحرك في المكان عبر الزمان كله بدءاً ومنتهى فهذه الشمس (تتسلق جبلاً وهضاباً عبرناها ذات طفولة بعيدة) وبذلك تصبح صفة «بعيدة» التي وصفت بها الطفولة ذات طبيعة زمكانية مزدوجة تذهب في الزمان والمكان في الوقت نفسه ، دلالة على تحرك المكان من حال ثباته الأول (هنا ، في المكان نفسه) وبخوله في تيار الزمان وبورته المتصلة بحركة الشمس ليلاً ونهاراً وذلك في إطار رؤية الذات ومعاناتها الخاصة المتمثلين في الجملة الاستفهامية الأولى (هل انتظر ...) ففي هذه الجملة ذات التيار التعجبي المندبش القائم على مراجعة الذات في قدرتها على احتمال عبء الانتظار والتأرجح بين نقطتي الحلم والواقع ، يتقاطع الزمان والمكان في نقطة شعرية مكثفة هي الحيرة والتعجب المشوب بالفرض الداخلي رغم الاستسلام الخارجي<sup>(28)</sup> وهذا ما يجعل كل هذه المشاعر المختزلة المضغوطة تتحرك رغم اتساعها الزماني في دائرة مكانية مكثفة تتمحور على المستوى التصوري في كلمة (راسي)<sup>(29)</sup> حيث الذاكرة بعلامها الزمانية / المكانية/ المتقاطعة<sup>(30)</sup> ولعلّ هذا ما يضفي على لغة الشاعر صفة الدهشة الجمالية ببلاغتها المطلقة الصادمة حسب تقدير الناقد بلمليح.

ووفق هذا القانون الشعري الحديث راح «سيف الرحبي» منذ بواكير تجربته الشعرية والحياتية، يبلور رؤية شعرية وفكرية أصيلة تتأسس على القرية العميقة في تجاوز قانون الثنائيات وواقع التكسرات بما كان يسم تجارب الشعراء المحدثين السابقين له والمعاصرين ، خاصة في منطقة الخليج العربي . ففي إطار هذه الرؤية صار «على النص أن ينأى بنفسه عن مأزق التحديد السياسي والغنائي والنثري والوزني» لذلك صار النص الشعري في مفهوم «سيف الرحبي» هو «هذا المزيج من المركب العناصر والأشياء والأماكن المبعثرة والجبال والشعاب والحيوانات وذكريات الحب والشخوص والمجازر والخianات» فالشاعر يكتب عن هذه الأشياء لمن يحاول أن

«يتطهر على نحو ما من أحمالها والمها وملاحقتها وافتراسها الدائم»<sup>(31)</sup> إن تجربة «الرحبي» في أعماقها تضج وتنعج بالثنائيات والتناقضات ، فالشاعر ينتمي إلى جيل شعري يتسم بالتناقضات كما يقول عن نفسه وعن جيله «نحن أبناء التناقضات الحادة»<sup>(32)</sup> إلا أن رغبة الشاعر في خلق رؤية شعرية تتجاوز واقع الثنائيات المتناقضة، جعل تجربته تتسم بانسباك كل التناقضات في إطار ما يسميه لوسيان غولمان برؤيا العالم أو الرؤيا الكلية ، أو ما يسميه الرحبي نفسه كما لاحظنا «هذا المزيج المركب» ولئن كانت لعبة التضاد الدلالي تؤدي عادة باتجاه المفارقة، كما يلاحظ الناقد المصري عبدالعزیز موافي في مقالة له عن ديوان (رجل من الريح الخالي) ، فإنها عند سيف الرحبي لا تؤدي سوى إلى مفهوم (التجانس الكوني) .. ويستطر موافي ملاحظاً انه «بينما نتعامل مع هذا المفهوم الاصطلاحي باعتبار: وحدة الأشياء والظواهر المتضادة من خلال اختلافها، فإنه - داخل هذا الديوان - يعني: وحدة الأفعال المتضادة»<sup>(33)</sup>.

وقد نتج عن ذلك التجاوز للثنائيات المتناقضة في تجربة الرحبي حالات إشكالية حقيقية على جميع مستويات النص الشعري وبنائه لدى الشاعر ، ابتداء من مسألة الإيقاع الشعري، مروراً باللغة الشعرية والرموز والصور، وبناء النص الفني، وانتهاء بالمضمون الشعري والرؤية الفكرية مما يدور أساساً حول تجربة المكان والسفر عنه والحنين إليه.

فعلى صعيد المسألة الإيقاعية التي تمثل واحدة من أبرز إشكاليات التجربة الرحبية على الإطلاق، حسم الشاعر موقفه منذ وقت مبكر جداً إزاء الثنائية الإيقاعية المألوفة والسائدة في مرحلة وجوده الشعري وهي الثنائية المتمثلة في تذبذب تجربة الشاعر الحديث، خاصة في مجتمع محافظ كالمجتمع العماني بين قصيدة البيت العمودية وقصيدة التفعيلة. فلم يعيش سيف هاجس التجربة المزبوجة المتوازنة<sup>(34)</sup> التي عاشها كثير من الشعراء المزبوجين حينها وهم ينظمون على الشكلين في الوقت نفسه.

فالرحبي ، حسب اعترافه، ممن نشأوا نشأة تقليدية محافظة، ومارس نظم

القصيدية العمودية ، وكتب «مع الذين يكتبون شعراً مقفى وموزوناً لا تشويه شائبة المروق من هذه الموروثة الإيقاعية والمعرفية التي تناقلها الرواة والأجيال»<sup>(35)</sup>.

كما لم يختر الرحبي ، وهو من شعراء جيل السبعينات الشكل الإيقاعي الوسط المتمثل في قصيدة التفعيلة والمتصف بحالة من التذبذب بين بنية الإيقاع الأم (قصيدة البيت) وبنية الإيقاع الضد (قصيدة النثر) وهو الحل الوسط الذي اختاره معظم شعراء السبعينات خاصة بعد انحسار الشكل العمودي، وظهور قصيدة النثر على نحو متردد خجول في أفق الشعر العربي الحديث، وفي منطقة الخليج بشكل خاص<sup>(36)</sup>.

بل نجد الرحبي منذ بداياته المبكرة يختار الشكل الشعري الأجدّ، وينحاز بذلك إلى أفق الحدائق بمعناه الأبعد، ويفهمه الاشكالي الضد، الذي لا يتأرجح أو يتذبذب بين بنيتين إيقاعيتين (بيت/ تفعيلة) بل هو يختار الشكل الذي لا شكل له، إن جاز التعبير ، الذي يراهن الشاعر على تشكيله بنفسه على غير مثال أو نموذج سابق، وهنا تتفجر قضية اشكالية حول مصدر هذه الحالة الإيقاعية الجديدة؟ وهنا يكون الرد حاسماً وبقياً ومتسماً بالعمق حين يجعل الشاعر التقيض نفسه (النثر) مصدراً لنقيضه (الشعر) كمن يخرج الحي من الميت والخذ من الضد، وحقق الرحبي بذلك عملية «الانفلات من النموذج» كما يسميه وكتب حسب رؤيته الخاصة «قصيدة تطمح إلى التحرر من المثال المسبق الإيقاعي والفكري والمعرفي»<sup>(37)</sup> وكان المصدر الجوهرى لدى الشاعر هو المخيلة وكانت الثرية هي النثر العربى الكلاسيكى الذى هو فى نظر الرحبي ويفوق فى مواطن كثيرة الشعر العربى بمعناه المقفى، والموزون.. ويمكن لقصيدية النثر ان تستمر بقوة إذا استفادت من ذلك الموروث<sup>(38)</sup> ولأن المخيلة هي مصدر الإيقاع في قصيدة النثر فقد أصبحت الصورة الشعرية هي المجسد الحي لذلك، مما أنتج ما يسمى في النقد الحديث بإيقاع الصورة ، بحيث صار من المتعذر اكتشاف سمة الإيقاع بعيداً عن اكتشاف بناء الصورة الشعرية أو البناء التصويري في قصيدة النثر . والصورة بدورها تحيل بنية المضمون حيث الدلالة أو المعنى بمجاليه

الفكري والعاطفي وهذا يعني ان الايقاع في قصيدة النثر متصل اسامياً بحركة الذات الشاعرة التي تسعى نحو التجسد النصي لغة وصوراً ورموزاً تحمل عواطف وأفكاراً موقعة حيث يتم «توقيعها على موسيقى سرية تتهاوس وتتراقص من هنا وهناك من اتجاه ما، ومن كل الاتجاهات»<sup>(39)</sup>.

وعلى الرغم من هيمنة ما دعاه رشيد الصباغي «امبراطورية الصورة»<sup>(40)</sup> على جانب كبير من تجربة الرحبي الشعرية. فإنها ليست الصورة التي تم الاشتغال عليها ذهنياً، كما يلاحظ الشاعر نفسه إنما هو تفجير لا راع أكثر مما هو هوس بالتقنية.<sup>(41)</sup>

إذا راحت الصورة تعبر عن الحالة الشعرية دون أي تزويق لفظي أو بلاغة بيانية ينفصل فيها الشكل عن المضمون ، بقدر ما تجسدت الحالة تجسداً صورياً أو تخيلياً لعبت الصورة الرمزية فيه دور المعادل الفني للحالة أو الموضوع الذي لم يعد له وجود خارج هذا المعادل الفني، وللممثل على أهمية الصورة في شعر «الرحبي»، يمكن أن ننقل النص الكامل لقصيدة بعنوان (نكرى الحاضر) سبق أن تم الاستشهاد بعنوانها في مجال تجاوز ثنائية الزمن التقليدي، وخلق حالة إشكالية على مستوى الربط بين الشيء (النكرى) ونقيضه الزمني (الحاضر).

وحيداً، وخلف الجبال البعيدة في النكرى

... سادراً أرقب المغيّب

هذا الدم المنساب على أجنحة طائر

ثعباناً يفترس النهارَ بعينه الدامعتين بالسواد

وخلف الأكمة يلعب النمرُ مع صغاره مضيئاً

طلّاح هذا الليل القادم

بمخالب أكثر حناؤاً من جسد امرأة

وحيداً من غير أمل

ومن غير رغبة

هكذا.. هكذا

حتى اختلطي مع سكان مدينته

غرقت في البحر

أو أختفي في كاس.

إن الحالة الشعرية في هذا النص محصورة ملامحها الموضوعية واللغوية في عدد محدود جداً من الدوال تتمثل في ضمير المتكلم وما يعود عليه من أحوال وصفات وأفعال هكذا (وحيداً.. سادراً أرقب المغيب، وحيداً من غير أمل ومن غير رغبة، أختفي) ولئن كان كل من اللفظين (وحيداً وسادراً) يمثل حالة الذات الشاعرة في عزلتها الداخلية ومعاناتها الحادة مع المحيط الخارجي (سكان مدينة) فإنها من خلال الفعل الأول (أرقب) تتمكن الذات الشاعرة من كسر عزلتها وتحرير رايها المرير عن طريق الذاكرة أو الرؤيا الداخلية (خلف الجبال البعيدة في الذكرى)، حيث تبدو الذات في حالة حلمية (سادراً) وهي تتحرك في اتجاه الداخل والذكرى لتتقرب المغيب: ذلك المشهد الذي لا تراه إلا عين ثالثة، هي عين الذكرى وهو ما يجعله مشهداً جمالياً، وصورة شعرية متميزة، على الرغم مما يمكن أن تكون العينان تبصرانه على مستوى الواقع الطبيعي، في جلسة بمقهى أمام مشهد لغروب الشمس، إلا أن الطبيعة الابداعية تحيل هذا المشهد الطبيعي إلى الداخل، حيث تعتمل الحالة الشعرية فتتحول رؤية العين البصرية إلى رؤية داخلية حاملة، إطارها الذكرى (خلف الجبال البعيدة) ويتحول الفعل المادي (أرقب) من دلالة المادية المحسوسة بمعنى (الرؤية) إلى دلالة حدسية مجردة بمعنى (الرؤيا)، ومن ثم يتحول ما ترقبه الذات (المغيب) من مشهد طبيعي منظور إلى مشهد شعري متصور، ويتسنى للذات الشاعرة تحقيق ذلك عن طريق حيلة لغوية بسيطة هي استخدام اسم الإشارة (هذا) بدلاً من (المغيب)، ليكون البديل (هذا) بذلك مفتاحاً أساسياً لتصوير (المغيب) تصويراً فنياً أي تحويله من واقع إلى فن، ونقله من مستوى الرؤية إلى مستوى الحلم، وكان البديل أو اسم الإشارة، هو الجسر الرابط بين



الطرفين، أما في ثانيا الصورة الشعرية ، فقد راحت الذات تتحول من حالة إلى أخرى، عبر لحظات التحول الزمنية بين الليل والنهار.

وكان بناء الصورة يعتمد على حالة التشابك والانصهار بين عناصر الزمن وتبدلاته من جهة، وحالة الذات وتحولاتها الشعرية، خوفاً وأملاً من جهة ثانية. وحين يتم التشابك بين الذات والزمن، فيغدو كل منهما صورة للآخر يستفيق النص على نهايته التي تصور استنفاة الذات في تحولاتها على تبدلات الزمن بدخول الاثنين معاً في مرحلة الختام: العزلة والليل، أو ليل العزلة ، حيث تعود الذات وحيدة أو متوحدة بذاتها وزمنها (من غير أمل ومن غير رغبة) بعد أن تمركزت حول نواتها الابداعية. وراقبت مشهد المغيب وحدها ورآته رؤية الحالم وخلقت منه صورة شعرية فذة. هكذا يخفت كل شيء في الظلام، مثلما تخفتي الذات مع سكان مدينة غرقت في البحر، أو تخفتي في كأس فارغة سحبها بنشوته إلى أعماقه.. كل ذلك لكي تحضر الذكرى كما يفهم من عنوان النص، وتولد شمس القصيدة<sup>(42)</sup>.

وأخيراً ، فلا بد من ملاحظة أن «سيف الرحبي» قد تعامل مع جميع الثنائيات التقليدية، التي تعج بها تجربته الشعرية والحياتية، تعاملأ فنياً مبدعاً، فأحالها إلى مصهره الابداعي الذي راح يذيب كل العناصر المتباعدة والمتناقضة، ويخلق منها مادة شعرية جديدة، تنسبك في النص عن طريق الصورة المركزة، واللغة الشعرية المكثفة والايقاع الداخلي المنفوس والبناء الفني المحكم، الأمر الذي جعل الثنائيات التي كانت تحفل بها تجربة الشاعر - وهي كثيرة - تصب في بوتقة القصيدة لديه. فلم يعد هناك فارق يمكن ملاحظته في هذه القصيدة بين الذات والموضوع أو بين الخاص والعام، أو بين السرد والشعر، أو بين النثر والنظم ، أو بين الواقع والخيال، أو بين الحلم والذاكرة، أو بين الحاضر والماضي، أو بين الرؤيا الكلية والتفاصيل اليومية الصغيرة ، أو بين العاطفة والفكر، أو بين اللغة المألوفة والانحراف عنها، أو بين الشكل والمضمون، أو بين الموضوع ومعانله الفني، أو بين المكان والزمان ، أو الزمان والزمان. فالقصيدة

راس إبرة حاد مدبب يختزل تجربة الشاعر الكاملة في لحظة من لحظات الوخز المؤلمة، هكذا صارت القصيدة عند الرحبي، «تتوسل الحياة بكاملها»<sup>(43)</sup> ، والجمل التي تتوسل الكثافة والمباغته، كما يقول الشاعر، تختزل عمراً من القهر والمأساة من غير ثثرة<sup>(44)</sup>.

لقد خلقت الأمواج المتلاطمة من الثنائيات التي لا حصر لها ، والتي صُنِّت في إطار قصيدة النثر؛ خلقت واقعاً إشكالياً فريداً يبدو السكون على ظاهره، والهدوء على سطحه ، في الوقت الذي تضطرب أعماقه، وتتور دواخله، إنه البحر الجديد الذي كونته الأمواج الثنائية القديمة كلها..

\*\*\*\*\*

## الهوامش

- (1) سعد البازعي (ثقافة الصحراء) ص 20
- (2) ثقافة الصحراء ص 102
- (3) عبدالله الميعقل: معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ج 6، ص 197
- (4) مجلة (النص الجديد) العدد الثالث 1995
- (5) أحمد كمال زكي (شعراء السعودية المعاصرون) ص 197، دار العلوم 1983
- (6) محمد صالح الشنطي (متابعات أدبية) ط 1، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون 1982، ص 34.
- (7) نفسه ص 24
- (8) سعد البازعي (ثقافة الصحراء) ص 22
- (9) مجلة (البيان) الكويتية - العدد 284 نوفمبر 1989، مقالة بعنوان (شعراء من الكويت) ص 20
- (10) جماليات القصيدة العربية، ط 2، دار المعارف ، مصر 1989، ص 266
- (11) جماليات القصيدة العربية ص 272
- (12) جريدة (الوطن الكويتية) . صفحة (الخميس) 10 نوفمبر 1988، العدد 4930
- (13) مجلة (البيان) الكويتية العدد 275، فبراير 1989. انظر مقالة بعنوان (الدخول إلى ... الخروج من الدائرة) بقلم مختار علي أبوغالي.
- (14) هذا التعريف تم نقله بالحرف عن المقالة السابقة لمختار علي أبوغالي.
- (15) تحولات الأزمة: وجهة نظر ص 5
- (16) ان ظاهرة الرمز الكلي في نظر الدكتور خليل حاوي، من أهم صفات الشعر الحديث «فهو التي جعلت بعض الشعراء المحدثين قاسرين على الخروج بالشعر العربي من نطاق الغنائية الذاتية إلى نطاق التجارب الكلية التي تتحد فيها الذات بالموضوع والواقع بما فوق الواقع، انظر كتاب حسين مروة (دراسات نقدية) ص 396.
- (17) من قصيدة بعنوان (وكر الصقور) في ديوان (حصاد الريح) ص 40

- (18) مجلة الاتحاد الاشتراكي المغربية.
- (19) حوار أجراه مع الشاعر محمود جمال الدين ، نشر في مجلة اتحاد كتاب وأدباء الإمارات (شؤون أدبية).
- (20) من قصيدة بعنوان (نورسة الجنون) في مجموعة الشاعر الأولى التي تحمل الاسم نفسه.
- (21) مجموعة (نورسة الجنون) قصيدة (إلى أمي).
- (22) مجلة الموقف الأدبي السورية
- (23) مجموعة (رجل من الربيع الخالي).
- (24) رجل من الربيع الخالي ص 52
- (25) بلاغة الصدمة عند سيف الرحبي ، مجلة (نزوى العمانية)، عدد 6 ، أبريل 1996
- (26) نفسه
- (27) لعل هذا ما كان يعنيه عمر شبانة في مقالته الصحفية عن سيف الرحبي حين رأى أن الشاعر بعد أن سرد أعز ما في جعبة طفولته ، راح يللم شظايا روحه الموزعة في المدن والعواصم، فهل كان يسعى إلى الهرب نحو أراضٍ تنهار باستمرار؟ أم أن ضياعه بين جماليات عزلة التي يحلم بها، وبين قسوة ووحشية هذه العزلة تجعله ضائعاً بين الحنين إلى المكان الأول والانفراج نحو الأماكن المجهولة (جريدة الحياة).
- (28) لكلمة (رأس) في شعر سيف الرحبي دلالة مركزية خاصة يتمحور حولها حقل دلالي واسع ونرى يمكن أن تلخصه تسمية واحدة من مجموعات الشاعر للهمة بعنوان (رأس المسافر) وهي تسمية لم تنحصر في قصيدة واحدة مما يعطي إحساساً بشمولية هذه الكلمة (رأس) في صلتها بالمسافر (الشاعر) وانبثاقها في مجمل نصوص المجموعة دون تمييز أو حصر.
- (29) يصف الشاعر أعمية المكان وحضوره الطافي في شعره بكونه هذا المكان «المترجح دائماً واللامستقر والذي لم يعد مكاناً قائماً وثابتاً بقدر ما يجسد غياباً مستمراً ومتقلباً» راجع حوار مع الشاعر أجراه إسكندر حبش ونشر في جريدة (السفير) اللبنانية.
- (30) من حوار مع الشاعر أجراه عقل المويط ، نشر في (ثقافة) بتاريخ 1993/5/9.
- (31) حوار مع الشاعر أجرته ريم داود ، نشر في جريدة (الأيام) البحرينية بتاريخ 1995/5/10

- (32) أخبار الأدب المصرية.
- (33) يمكن مراجعة هذه الظاهرة الفنية بتوسع أكثر في الجزء الأول من كتابنا (السكون المتحرك).
- (34) انظر حوار الشاعر مع محمود جمال الدين المنشور في مجلة (شؤون أدبية) وفيه يقول مستكملاً حبيته عن نظم الشعر الموزون: «ومازلت احتفظ ببعض شعر تلك المرحلة الأولى في التعرف على أرض الله والبشر . وكان لهذه البيئة تأثيرها العميق على مسار حياتي اللاحقة والكتابات البسيطة التي انجزتها عبر رحلة الحياة، والكتابة موسومة بها بشكل لافتك منه».
- (35) راجع تفصيل ذلك في الجزء الثاني (بنية الإيقاع) من كتابنا (السكون المتحرك).
- (36) لقاء صحفي أجراه مع الشاعر محمد الصالحى والعربي الذهبي، ونشر في مجلة (العلم الثقافي) المغربية وفيه يتوسع الشاعر في تحديد مفهومه لقصيدة النثر التي يكتبها قائلاً: «إنها قصيدة تتبع من صرخة عذراء في الأحشاء.. صرخة قائمة من طبقات الزمن ومن تقلبات الحياة منذ الطفولة وحتى اللحظة الحياتية الآتية بكل قسوتها واحتمالاتها. إنها تتبع من حالات غير محددة مفهوميًا، من التجربة الذاتية، من مكونات لا تحدد سلفًا كما هو الشأن بالنسبة للقصيدة العمودية. إنها ذات مكونات غائمة تتشكل من غيمة كثيفة من الغموض لا تفنأ تنجلي وتخرج من هوى المعنى إلى التعبير .. إنها لا تتجذب إلى مثال جمالي أو معرفي مسبق».
- (37) جريدة (الأيام) 1996/5/10.
- (38) مقالة (رجل من الربيع الخالي) لزمير غانم (الموقف الأدبي) السورية.
- (39) يرد ذلك على لسان الشاعر أثناء لقاء صحفي أجراه معه علوط محمد، ونشر في مجلة (الاتحاد الاشتراكي) المغربية.
- (40) المرجع نفسه.
- (41) هناك تحليل عميق لهذه القصيدة للناقد المغربي إدريس بلمايخ منشور في مجلة (نزوى) العمانية، سبقت الإشارة إليه.
- (42) جريدة الأيام 1996/5/10
- (43) شؤون أدبية.

\*\*\*\*\*

## رئيس الجلسة الدكتور منصور الحازمي،

اشكر باسمكم الدكتور علوي الهاشمي على هذا البحث القيم وعلى تلخيصه الذي التزم فيه بالوقت الى حد كبير وقد تحدث عن الثلاثي الشعري للصالح، والوقيان، والرحبي ، اما الثلاثي القادم فحظه احسن حظ في الواقع في هذه الندوة، فقد حظي بباحثين لا يباحث واحد هما: الدكتور منيف موسى، والدكتور معجب الزهراني والسبب في هذه الخطوة في الواقع اتت صدفة، فالمؤسسة قد كلفت أولا الدكتور معجب الزهراني، لكتابة بحث عن هذا الثلاثي الشعري، ثم سافر صدفة إلى فرنسا في مهمة علمية وانقطع الاتصال صدفة بينه وبين المؤسسة فاضطرت المؤسسة إلى تكليف الدكتور منيف موسى لكتابة بحث عن هذا الثلاثي الشعري، وأعتقد أن هذه (الصدفة) قد خدمت هؤلاء الشعراء الثلاثة، وكنا نتمنى أن تتكرر هذه الصدفة مع الشعراء الآخرين كي نحظى بأوراق كثيرة عن شعراء آخرين، فلذلك أنا أهني هؤلاء الشعراء الشباب (قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي) على حظهم الأوفى في هذه الندوة ودعو الآن حسب السن - الدكتور منيف موسى لإلقاء بحثه عن هذا الثلاثي الشعري وشكرا.

والدكتور منيف موسى...

- ولد عام ١٩٤٠ في الميعة وميعة، قضاء صيدا.

- حاصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها، وماجستير في الأدب المعاصر،

وذكثوره في الأدب الحديث وذكثوره الدولة في النقد الأدبي المقارن.

- ناقد، وباحث مهتم بالدراسات الأدبية والنقدية ويشغل الآن منصب أستاذ كرسي

بكلية الآداب بالجامعة اللبنانية.

من دواوينه: لُتَى ١٩٦٥، هاشق من لبنان ١٩٩٢.

من مؤلفاته: الشعر العربي الحديث في لبنان، الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث

الجاحظ في حياته وفكره وأدبه، أمين الريحاني في حياته وفكره وأدبه، محمد

الفيتوري شاعر الحب والوطنية والحب في الشعر والنقد.

## البحث الثامن

### دراسة في شعر

قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبتي

د. منيف موسى

مقدمة:

أمام هذا الكم الهائل من سيل الدواوين والصفحات، أيستطيع باحث في زمن محشور أن يفحص بعيداً في تضاعيف الكتابة الشعرية المتنوعة النابضة بدم ينزف من شرايين الأرض كما الإبداع في لحظة التدفق العاطفي أو العقلي، ليرسم خطوط التجربة الشعرية عند شعراء ورثوا تركة الشعر العربي في قرنين من الزمن، حتى كان هذا الزمن الأخير من حدود القرن العشرين الداخل في القرن الطالع؛ والعربي بين الشعر والتكنولوجيا والتغير السريع، وهو معلق في الثابت التقليدي تتنازع الرؤيا الحداثية العالمية وما ينتج عنها في مختلف حقول المعرفة والآلة، والجذور الأصيلة الضاربة في أعماق هذا الشرق بكل تقاليده وعاداته ومفاهيمه وقيمه التي قد تبلغ عند بعضهم حداً من الطوطمية أو التابو في حيز القلق القومي الذي يحاذي التغير العالمي في التناسق والتضاد من أجل تاصيل الحداثة، أقله ، على هذا المقلب العربي، وقد أصبح العالم في عصر يمكن أن يُسمى عصر «ما بعد الحداثة».. والشرق الذي تلقف منجزات الغرب العلمية والأدبية، يقف بموازاة جدائته وهو يُلملم أشلاء حضارة فُهرت باسم «الحداثة» فكان من الضروري على الشرقي أن يعود إلى نفسه ليُرمم ما تصدع في حركية الثابت والمتحول والمواجهة الحضارية بين الشرق والغرب.

وكان على العربي - والقرن للعشرون على مشارف الأفول - أن يقوم ذاته ويُعادل حساباته في للصحيفة العالمية - خصوصاً، بعد هزات أو تصدعات أصابت شخصانية الشرق، عقب الثورة الفرنسية وحركات الإصلاح الديني والسياسي

المشرقية، والدعوات إلى التنوير والتثوير والأخذ بالعقل والمنطق، وما رافدها من محاصرة في تقسيم النفوذ الغربي على الأرض العربية، إلى انتداب واستعمار وحماية ، خرجت كلها من معاهدات ومؤتمرات، كان نتيجتها قيام أكبر قضية في هذا الشرق العربي، قضية فلسطين وما تبعها من تغيير في الأنظمة العربية والأحوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي فجّرت معضلات قومية في مختلف مناحي الحياة، أفضت إلى التجزئية في المجتمعات العربية. وكان أقسى ما واجهت هذه الأمة في نهاية هذا القرن مفاوضات السلام حول المشكلة الفلسطينية وما خلّفت من مشكلات للعرب، وما يدور في فلكها من تحرير الأراضي العربية المحتلة وحرب الخليج التي كادت تقضي على آخر معالم الأمل في هذه الأمة. أما والأمة العربية في حال تجزئة، وهي في حال تهديد، وأجزاء من وطنها لاتزال محتلة مسلوبة من قبل العدو الصهيوني، وواضح أن الدفاع عن أرض الوطن واسترجاع الأجزاء السليبة منه، والدفاع عن وجود الأمة وتوحيدها وبناء كياناتها الجديدة المبني على تصورات كبرى، لا يمكن أن تتحقق إلا بالمعاناة والنضال. وإن إعادة بناء الانسان العربي من جديد وبدء النهضة العربية الجديدة ودفع حركة التنوير العربية المعاصرة هي من مهمات الفكر العربي الآخذ بأساليب الحداثة ومعطياتها . والأدب واحد من هذه المعطيات والوسائل الأشدّ لصوقا بالنفس العربية ومشاعرها ووجدانها. وهو قادر على القيام بدور رئيسي في هذا المجال، ولا سيما على صعيد الشكل والمضمون في الحياة، كما في ترتيب القصيدة العربية المعاصرة التي عليها أن تكون قصيدة العصر الطالع.

فهل ما حدث في مضمار الحداثة الغربية ولقّح الحداثة العربية قد أوجد القطيعة بين التراث والعصري؟.. وهل معاني القرن العشرين لم تعد تلائم المعاني القديمة؟ وهل اللغة عنها بمعانها وملولاتها القديمة لم تعد تصلح لاستقبال الجديد الواقد من عالم الإبداع والعبقرية؟

القطيعة الدلالية الابستيمولوجية حدثت، لأنه لم يعد من الممكن أن يظل العالم المشرقي يعيش في منظومة رمزية قديمة إنتكلت وبليت وبيست وأصبحت رمادا.. اللغة



السلفية شاخنت وشمس الشعاعية القديمة أفلت، وأصبح التجديد والجديد يدقان أبواب الشرق بأسره.<sup>(1)</sup> من هنا كان على الشعر العربي، بل على النقد العربي، أن يفكك النص ليعيد تركيبه في عملية خلق فني جديد، تعيد تركيب الشخصية العربية لتدخلها في مجال ما بعد الحداثة. وعملية التركيب هذه، هي عملية تأسيس متواصلة في بنائية الإنسان والكون معاً، في حلقات العرفانية الانطولوجية<sup>(2)</sup> حيث تتلاقى هذه المقولة ونظرة ابن عربي [560 هـ - 638 هـ، 1164 م - 1240 م] [راجع رسائل ابن عربي: شجرة الكون] في الكينونة والتكوين والخلق. وهذه الفلسفة تتقاطع ومقولة «اللغووس» أو الفعل [Le verbe] علة الوجود والابداع في أساس الخلق. وأساس تركيب الصورة الجمالية لإبراز الفكرة الشعرية في زمن شعري جديد ينفر من الصوغ وينشئ من اللغة / الرؤيا التجانس اللغوي بين الكلمات تفكيكا وتركيبا<sup>(3)</sup> في تجربة فكرية جمالية مسكونة بهاجس للتكثيف: لغة وصورة، من أجل تأسيس عالم جديد مقدود على قد الحضارة الجديدة والإنسان الجديد. ويفعل الكتابة تنشئ الأشياء، تصير عوالم، فتتنفس الأرض أفعالها في حلقات التواصل بين «التحت» و«الفوق»، عبر دائرة الكون المحورية حيث تتلاقى العواصم ويتوحد الإنسان بعد التوحد. ولذا كان الموقف التالي:

«اجلسني امام الورقة

قال لي:

الفتنة نائمة، ايقظها.

وكنْتُ شفوفاً بالابيض الماك،

اكاد ان اسال: مَنْ مِثْلُ سيفوي الآخر

وهو يصرخ بي من خلف قرمزه المستتر:

ايقظها

.....  
.....

اختبار الكتابة في غفلة اللغة

هذا هو النص...<sup>(4)</sup>

وهذا ترجيع لموقف النّفري في موقف: «موقف انت معنى الكون.. وفيه.. وقال لي هذه عبارتي وانت تكتب، فكيف وانت لا تكتب..»<sup>(5)</sup>

في خضم تلاطم الأفكار وتعاقب التيارات التي يواجهها الوطن العربي في عالم السياسة والمفاوضات والصفقات المالية والحركات الفكرية والسياسية والدينية، كان لا بد للشعر من أن يلّغ بريح هذه الأمواج ليقف شاهداً على مفارق العصر بين الرأي والرؤية، والاجتهاد والرؤيا. والشعر العربي في الخليج العربي والجزيرة العربية رافد مهم من روافد الشعر العربي الحديث بعامة. وهو نافذة على العمق العربي في المشرق والمغرب.. وشعراء هذا الشعر في العقد الأخير من هذا القرن، هم امتداد لسلالة الشعراء الذين أرسوا لحركة التجديد الشعرية العربية مداميكها الأولى، ورفعوا حجارة حدثتها جيلاً بعد جيل.

وأن يتصدى هذا البحث لبعض شعراء الخليج والجزيرة العربية، فإنما يحاول أن يرصد نماء حركة شعرية معاصرة تتمثل في شعر هؤلاء الشعراء، من هنا كانت دراسة شعر: قاسم حداد (من البحرين)، وعارف الخاجة (من الإمارات العربية المتحدة) ومحمد الثبيتي (من المملكة العربية السعودية)، دراسة نماذج تمثيلية – تتناول قضايا وطنية وقومية، وصورة المرأة، ثم تتحدث في التجربة الشعرية، ومعمارية القصيدة، واستخدام الرموز، في شعر هؤلاء الشعراء.

**القضايا الوطنية والقومية في شعر:**

**قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي**

إذا كانت المرحلة العربية اليوم تحاول أن تقيم المصالحة بين موروث يُحتضر ووافد ياتع يحمل سمات التفتح الحضاري الجديد، وإذا كان الشاعر العربي في الخليج والجزيرة العربية يحاول أن يترسم خطى العصر الجديد نهوضاً من انجازات هذا القرن، فإننا نلمح في دواوين الشعراء من الرعيل الأخير المترجّع بين جيل الستينات وجيل التسعينات قلماً وجودياً جديداً. وكان تصادي القلق الوجودي عقب الحربين العالميتين:

الأولى والثانية يتواتر مع أجيال هؤلاء الشعراء الذين ربما سقطوا أيضا في هوة الضياع الجديد، ولربما كانت عناوين دواوين قاسم حداد: البشارة (1970)، وخروج رأس الحسين من المدن الخائنة (1972) والدم الثاني (1975) وقلب الحب (1980) والقيامة (1980) وانتفاءات (1982) وشظايا (1983) والنهروان (1988) ويمشي مخفورا بالوعول (1990) وعزلة الملكات (1991)، ترسم علامات الأزمنة الممهورة بخواتم الرؤيا ترفدها دواوين عارف الخاجة في ترسيمات نضالية. فنقرأ العناوين التالية: بيروت وجمرة العقبة (1983) وقلنا لنزبه القبرصلي (1986) وصلاة العيد والتعب (1986) وعلي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه (1989)، وتنضحها بشميم عرار دواوين محمد اللببتي: عاشقة الزمن الوردي (ط 2، 1982) وتهجيت حلما تهجيت وهما (1983) والتضاريس (د.ت)، على بعض من شعر المقاومة والنضال في ترنحات صحراوية هي «بقايا أغنيات» يلونها قمر الليل في أماسي العشق والقناديل، وتوسقها الحان رباب حاملة كما «الحسناء» في خيمة واقفة على حدود الصحراء بين «الواحات» المنتشية هبوب نسيم مترحل من أبعاد الخليج. فنسجل هنا أن الشاعر العربي في الخليج والجزيرة العربية، ينداح في دائرة الاصطراع العربي الفكري والسياسي والقومي، وهو يتناول ليخرج من عنق الزجاجة إلى فسحة الضوء، في رحاب الكلمة العالمية، وعلى هذا نفهم قصيدة قاسم حداد «البشارة» التي جاء في بعض مقاطعها:

يا ثوب والنبي المرفرف فوق هامة بيتنا

يعطي البشارة

إن (سينيف) الذي قد غاب عاد

عاد يحمل صخرة الإنسان يا بحر الرماد

سينيف عاد.

.....

.....

سياتي موعد آخر

لنكمل رحلة الإنسان

لنغزل فجرنا الأخضر

وننسى عمرنا الأسيان  
بعيد دربنا يا بحر..  
لكننا سنقطعه  
صدى سيزيف يدعونا

.....  
.....

غداً نرحل  
غداً يا حبنا الأول  
غداً نرتاد بحر الليل فوق (البوم) [نوع من السفن في الخليج العربي]  
والمحمل

غدا نرحل  
نعيد حكاية البحار يا أمي  
من الأول...<sup>(6)</sup>

في هذه المقاطع كلمات / مفاتيح تقوم عليها القصيدة:

البشارة، سيزيف، الرماد، البحار الأول..

فالبشارة إشارة إلى الأمل والرجاء والحياة الجديدة، وسيزيف رمز للعناد والصمود والإصرار، والرماد: يعني التجدد واستمرار الحياة أو قيامة طائر الفينيق من أجل خلاص الجنس البشري، والبحار الأول قاهر المجهول - إن كان على الخليج العربي أو على الساحل الفينيقي الكنعاني الممتد من الاسكندرون حتى العريش - هو الإنسان العربي المغامر.

ويعزز هذا الرأي قصيدة «من أبجدية القرن العشرين العربي» التي يقول قاسم حداد في مقطعها الأخير:

وانتهارت الأشياء  
بعد حزينان الذي يكتب بالدماء

حكاية النصر على الهزيمة  
وقصة النار التي تاكل من اوراقنا القديمة  
وتسقط الاسماء  
جاء حزينان لنا  
وانهارت الاشياء  
وانفجر الفداء

.....  
.....

خرافة إن بقي الإنسان في التراب»<sup>(8)</sup>

لقد أحس الشاعر العربي في الخليج والجزيرة العربية بضرورة التغيير فعمد إلى رؤية  
التجريب في رؤيا الإنسان الطالع من رماد المحرقة الحضارية عبر حوار الشرق والغرب:

«الامر يختلف  
فالأبجدية التي نعيشها جديدة  
فنحن لا نكتب فوق الماء  
لكننا نخطُ بالماء  
في مقاطع القصيدة  
فالشاعر الشجاع يعترف  
ويغمس الريشة في الجراح  
ويصرع الرياح  
ويركب العذاب عبر الرحلة البعيدة  
فالشاعر الجديد في زماننا الجديد يختلف  
والامر يا رفاق يختلف  
الامر يا رفاق يختلف»<sup>(9)</sup>

هذا الاختلاف هو اختلاف في طريقة التعبير الشعري وكتابة القصيدة العربية  
المعاصرة، واختلاف في النظرة الى الامور والتعامل معها.

وهذا الاختلاف في التعبير ينصبُّ غضبا عرييا شابا، فيعبّر الشاعر عارف  
الخاجة عن الاختلاف الذي يتحدث عنه قاسم حداد، بصرخات احتجاج لما أصاب أم  
العواصم «بيروت» في أثناء الاجتياح الإسرائيلي ويعترف بأن بيروت، أنثى العرب،  
ومدينتهم الكبرى، يقول:

«عينان للتاريخ أنتِ الثانية

.....

وهولدا للخليل ترقص في ربوع البادية  
بيروت يا ضد الغروب

.....

ونمارس الخفقان فيك  
نعانق الأحلام في رلة النهار  
ونرتديك ولا تعود رؤى النوى  
فإليك أدمنا المسير مع الهوى  
يا غنوة ترتاح.. تصرخ  
تستفيق وترتخي  
بين الجداول والمساجد والكنائس  
وارتعاش الصخرة..»<sup>(10)</sup>

حتى باتت بيروت، بل بات لبنان القضية الكبرى، إذاً هو حامل العرب في  
همومهم وفكرهم ووزامهم وانطلاقهم بين البحر والصحراء، بين الشرق والغرب، ومن  
بيروت القضية تُلمّهم قضايا العرب جميعا.

فإذا كانت العربية قد أمّاها في العيد حاخام الفزاة.<sup>(11)</sup> وإذا كان حزيان يغني  
للدنيا من هج الأطفال المزروعين ببيروت شعاعا ينفجر من أحداق الزمن العربي  
ويشمر عن فخذه أمام الشبيك الحالك، وإذا كانت فلسطين تنام، بحفظ الله، وحفظ  
السادة والأعيان، ويافا تسأل عن بيروت. وإذا كانت الخمر كالصمت العربي تحلو كلما  
طال عليها الزمن<sup>(12)</sup>، فالشاعر العربي الشاب يندمج ببيروت إنسانا ووطنا وجوهر  
قضية من أجل الحرية الكبرى.<sup>(13)</sup>

إن الارتباط بين «الأناء» الشاعرة و«النحن» القومية، يقوم على علاقة جدلية بين الذات للصغرى والذات الكبرى، بين الفرد والجماعة، فالشاعر ليس إنساناً معزولاً عن مجتمعه، حتى وإن كان رومنسياً، بل هو متداخل في جذوره، على تفاوت في الرفض والقبول في السائد والثورة. وإن موقف الشاعر من قضايا أمته المصيرية لا يتحدد بالنسبة إلى ما نجد لديه من شعر مكتوب في هذه القضايا، وإنما الموقف هذا يتحدد بقدر ما يؤلف هذا الشاعر انتاجية الفن الخلاق في شعر رؤيوي يحيل القضايا الكبرى إلى فعل إبداع. «فالأنب ليس معرفة فلسفية ترجمت إلى تخيل وشعر ولا هو فلسفة بديلة. إن شعر الأفكار - ومنه شعر الموقف - مثل سائر الشعر لا يجوز أن يُحكم بقيمة مادته وحسب بل بدرجة تماسكه وقوته الفنية<sup>(14)</sup> وقاسم حداد وعارف الخاجة، شاعران من هذا الطراز، فهما قد خرجا من مجتمع قد يكون ليبرالياً رأسمالياً، لكنّ النفع الفني والعمق القومي في نفسيهما الشاعرتين جعلاً منهما شاعرين ثوريين ينشدان الثورة والتغيير عبر عملية فنية تجريبية تؤلف الفن في قضايا الحياة، ومن هنا يأخذ هذا الفن عندهما بعده الجماعي عبر اللغة/الأداة المعبرة عن عملية الرفض الجديد والإبداعية الجديدة المختلفة كما عبّر عن ذلك قاسم حداد.

وفي مجال المضمون الشعري فإن الشعراء الأصليين المحدثين وفق رأي لخليل حاوي... «يعانون قضية المصير العربي ومصير الإنسان في عصرنا الحاضر وقد أدركوا أنها قضية ثورة ورفض وبحث لقيم جديدة أصيلة...»<sup>(15)</sup> وهذا لا يعني أن جميع الشعراء العرب هم على المستوى عينه في هذه الأشغولة، فبعض هؤلاء أدلوا ظهورهم لكل ما اخترنهم وجدانهم في لحظة الكتابة والإبداع، عند الحديث عن المصير والتغيير. وإن الثورة في إطارها الخلاق يجب أن تجسد بالقيم التعبيرية الفنية الخلاقة التي تكشف الحقيقة وتضخم الزيف في مسيرة النضال. إن الحقيقة الشعرية لا تختلف عن الحقيقة الواقعية، والفن إنما هو الموجه الجمالي لحقيقة المصير الإنساني.

من هنا تبرز دينامية التغيير في عمليات فنية يضطلع بها شعراء البورجوازية الصغيرة المعارضة. ولقد شهدت منطقة الخليج العربي بعضاً من التغيير الاجتماعي

الذي انعكس في شعرها وأدبها ومسرحها. وإن شعراء هذه الطبقة الاجتماعية وجدوا في هذا التغيير مضموناً لتفريغ همومهم الذاتية النابعة من صدامهم مع التغيير هذا. (16) والهموم الذاتية هذه هي انعكاس لهموم الأمة في تلاحم الوجدان الفردي بالوجدان الجماعي، فالفن يستمد مادته من الحياة اليومية ومن العمل. ولكنه يهب هذه العلائق الإنسانية شكلاً نوعياً معيناً هو الشكل الفني..<sup>(17)</sup> فهل يعني هذا أن على الفن أن يكون ملتزماً، والشعر فن؟

إنّ قِيماً أساسية في فلسفة الوجود الإنساني تحكم البشرية في المستويات العليا من التسامي (Sublimation)، وهذه القيم هي الحق والخير والجمال.

وهذه القيم هي فردية وجماعية في آن. والشاعر يكاد يكون أقدر الناس على تمثيل هذه القيم وتجسيدها في علاقة التعبير الفردي/الجماعي، المتمثل بالقصيدة التي من أوجب الواجبات فيها أن يشارك الناس الشاعر تجربته كاملة. ذلك أن هدف الشاعر - وهو بين الفن والجمال - هو تحقيق الانسجام بينه وبين الحياة. وهو بذلك يكون يعبر عن الهدف الذي تسعى الجماعة نفسها إلى تحقيقه. ولا يتحقق الانسجام بين الشاعر والجماعة إلا من خلال استيعابه أطراف الموقف المشترك - فالشاعر تاريخ عصره ملحناً - (18) وعليه أن يحاول تصفية كل ما يبدو من تناقضات وأن يبلور مرامي الموقف الجوهرية في إطار من الانسجام الشعري<sup>(19)</sup> وعلى هذا نفهم قصيدة قاسم حداد: «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة»<sup>(20)</sup> وقصيدة عارف الخاجة «قلنا لنزيه القبرصلي»<sup>(21)</sup> التي يتغنى بها بالبطال الفتى الصيدأوي الذي قاتل شرذمة من العدو الإسرائيلي انتقاماً للكرامة.

وضمن هذه العلاقة الجدلية الحميمة وحيثما تتوهج نضالات الشعوب الزاحفة إلى حريتها تتوهج أيضاً الكلمة المناضلة وتصير الطلقة كلمة مسموعة وتصير الكلمة طلقة مسموعة، والشاعر عارف الخاجة، هو أحد الشعراء الذين تسافر همومهم بدءاً من أوطانهم الصغيرة لتلتقي مع هموم الآخرين في الأوطان الكبيرة، وانتهاء بهموم الإنسان وأحلامه على اتساع هذي الأرض»<sup>(22)</sup>.



وبما أن الشعر العربي جزء مهم من الثقافة العربية، فهو يدرك تماماً التحديات الجديدة التي تواجهه، ولا سيما على صعيد الهجمة العدوانية الجديدة المتمثلة بما يُسمى «مفاوضات السلام» و«لبنان أولاً» ثم عملية التطبيع، والغزو الثقافي والاقتصادي الذي يتهدد له العدو الصهيوني. وإن جماهير الأمة الكادحة والشريفة تدرك مدى خطورة هذا المد المعادي. مثلما يعي الشعراء صعوبة المرحلة والمهام الجسيمة الملقاة عليهم. من هنا يدرك الجيل الجديد أن الحركة الشعرية لا يمكن أن تنفصل عن حركة المجتمع والكون واتجاه هذه الحركة ومستقبلها، وأن أي مظهر إيجابي فيه لا يتعزز إلا من خلال انسجامها مع هموم الجماهير وتطلعاتها وهو لهذا يؤكد أن الشعر - ممارسة عالية للوعي الاجتماعي - يجب ألا يكون دوراً مغلقاً حول الذات أو انشغالاً باهتمامات مفتعلة. كما يؤكد من جانب آخر أن ممارسة الوعي الاجتماعي في الشعر يجب أن تكون في حدوده كشعر وفي إطار قيمه الجمالية المتطورة... ولهذا فإن شاعر هذا الجيل لا يرضى لنفسه أن يتعلق بالجمهور بالشعارات واستجداء عواطفها بتحريك انفعالاتها العابرة وإنما يسعى إلى أن يكون ضميرها في مقامها الكبرى ورائد مستقبلها.<sup>(23)</sup>

وتستمر فسحة اللعبة الغنائية الثورية الشعرية العربية في منطقة الخليج ويتداخل فيها «الأنثى» الذاتية «بالأنثى» الموضوعية وتمثل عليها ههنا بدواوين قاسم حداد وعارف الخاجة. فنلمح عند قاسم حداد في ديوانه الثالث «الدم الثاني» (1976) محاولة لاجتياز «الأنثى الأولى» إلى «الأنثى الثانية» وكان عنوان الديوان يشير إلى تحولات في تجربته الشعرية، وكان قفزة شعرية جديدة يحققها قاسم حداد، وتبرز هذه التحولات في قصيدته: «تحولات طرفة بن الورد»<sup>(24)</sup> وهذه التحولات تجاوز حد القبيلة (الموروث القديم) إلى حد الدولة أو المجتمع في وطن يمتد على كل مساحة الوطن العربي.

ويتقاطع مع ديوان قاسم حداد «الدم الثاني» ديوان عارف الخاجة: «صلاة العبد والتعب» (1986) بلغة أنيقة مصفاة، على تجاوز من المرحلة النضالية الثورية إلى مرحلة من الغنائية الشفافة في تجربة نضالية تصور الواقع العربي اليوم وهو محكوم إلى ما يُسمى

«النظام العالمي الجديد» وكان قصيدة عارف الخاجة «انشودة صغيرة للموت»، من هذا الديوان تنداح في دائرة قصيدة قاسم حداد «تحولات طرفة بن الورد» يقول عارف الخاجة:

ممنزقة كل هذي البلاد  
مهشمة تنقشي بالشقاق

موزعة بين ألف يمينا  
والف يسار والف نفساق

وللموت فيها جيوش تجوب  
تؤلب ضد الرفاق الرفاق<sup>(25)</sup>

وهذه الأبيات تذكر بأبيات للشاعر محمد الفيتوري قالها منذ حوالي الثلاثين السنة:

أمة يتقّب من رايبتها  
كلما امتدت على الأفق انقسام

بعثروها... مرقّوا وحدتها  
فهي سودان، ومصر، وشام<sup>(26)</sup>

وكان التاريخ يعيد نفسه، وكان هذه الأمة مرصودة على اسم الانقسام والشرذمة، فكلما اقترب موعد الوحدة العربية باعد التاريخ منها، ومزّق أوصالها وكان أعياد الوحدة ستظل شعارا /حلما:

عيد بلا عيد يطل ويختفي  
مابين أحلامي وبين تلمي  
وحدي أحسّ في الجنّازة حاملاً  
وطناً يخربش في حدود توهمي<sup>(27)</sup>

ويستمر عارف الخاجة في وثيرة النضال والشعر المقاوم مازجا بين الثورة والأرض والحب والمرأة، والأمة بين الكاس والطاس، فيعلن غضبه من جديد وتكون قصيدته «وشيطا» اعلان احتجاج ضد القهر العربي.<sup>(28)</sup> لينتهي في قصيدة أخرى هي نوع من الرثاء الأسف:

تبللت اللحية العربية بالغزو

وانكفأت.. يائسة

أزرت قلبها بالألماني

وسلّت رماح المهالك للأهل

إن لم تنل مقتلا من ذويها

تسلمهم - خلسة - للعدو

وتبك عليهم (١)

فيا لك من أمة يائسة..<sup>(29)</sup>

وهذا المقطع وغيره من قصيدة عارف الخاجة يشبه قصائد مظفر النواب في ديوانه «وتريات ليلية».

وتشكل قصيدتا عارف الخاجة: «قلنا لنزبه القبرصلي» و«علي بن المسك التهامي يفاجي قاتليه». بناية شعرية ثورية ذات نفس ملحمي غنائي، إذ يضع هذا الشاعر في هاتين القصيدتين كل مهارته الفنية ونفسه الوطني المتعاطف باندماج قومي وحركة التحرر والنضال في فلسطين والجنوب اللبناني والجولان السوري. وفي هاتين القصيدتين الطولتين ترسم الشهادة في مواسم الاستشهاد لترتفع إلى مصاف الاسطورة الشعبية، حيث تتداخل معطيات الوطنية بمعطيات الأمومة والعشق والحبيبة، على نقد شبه هجاء وصرخة في وجه المتخاذلين المهزومين. فإذا كانت مكة قد غازلها الصليب في عناق أرضي / سماويّ يشهد أن لا إله إلا الله، فإن دم الشهيد هو للثمن البكر والمهر المقدس في عرس الشعوب وأعياد كرامتها. وإن الشهيد هو قيامة الوطن

في زمن الفداء الواقف وثيقة حق في وجه المؤامرات والمفاوضات والسلام المزعوم، لذا  
يهتف عارف الخاجة في لحظة انتصار المخلص الآتي من وراء الدم والشهادة، وكأنه  
المسيح أو المهدي المنتظر أو الخضر:

«يا أيها الآتي

من المسك الخرافي المجلل بالنشيد

لك النشيدُ

وحزنه عرس

ولك البلادُ

ومهرها الشمسُ

من حزنها

تمدد قامتك المديدةُ

- كل يوم -

كي تلامس قامة الوطن<sup>(30)</sup>

فالشعر هو «فن المقاومة في لحظة حضور... لذلك كانت صورة البطولة في شعر  
المقاومة أقرب ما تكون إلى السيرة الذاتية للشاعر متمثلاً اعـمق خصائص الفرد  
وأشمل جوهريات الوطن»<sup>(31)</sup> والشعر قد يتنبأ ويسجل اسمى اللحظات وأقسى  
اللمحات، ولنا في الشعر العربي بعد نكسة حزيران 1967 خير دليل. وإلا ما معنى أن  
يكون هذا الشعر من «فن المقاومة».

وفي قصيدة محمد الثبيتي «أيا دار عبلة عمت صباحاً»، يُطل الشاعر المتخذ رمز  
عنتر، بطلا يقف على أطلال الزمان العربي الرديء، ينشد مرثية البطولة العربية في  
عصر التمرد والذهول. يقول هذا الشاعر:

«غريق بليل الهزائم سيفي

ورمحي جريح

ومهري على شاطئ الزمن العربي يلوك العنان

أعانق في جسدي شبحاً

### مثقنا بالجراح

ومرثية للكمي الذي ضاع من يده الصولجان»<sup>(32)</sup>

تقدم هذه القصيدة نموذجاً قوياً جميلاً في مسار الشعر العربي السعودي المعاصر في التعبير عن الهم العربي والمأساة القومية التي أصبحت هاجساً مؤرقاً في قصيدة التفعيلة، وقد جاءت القصيدة إلينا من خلال شخصية عنترة الذي يمتد صوته على مساحة القصيدة، ويمتزج بصوت الشاعر ضمنياً حيث أدى استعمال القنّاع إلى تجسيد حال الواقع العربي، وأصبحت شخصية عنترة شخصية مهزومة مسختها المعطيات السيئة للحاضر.<sup>(33)</sup>

وإذا كانت المرأة تقف ندا للوطن في الحياة وفي الشعر، كان الوطن كله «بانتظار غولي»، يظل سيف هذا البطل / المخلص سيف الوطن ومنه يولد وطن مرتجى. وكان السيف العربي مختصر بسيف عنترة، أو بسيف ذي الفقار، أو ببندقية الشهيد، ليرد لهذه الأمة، مجدها التليد وصولجانها الملكي. وكان الحان الشعراء الصانحة بالنشيد القومي ملحقات البطولة في سجل التاريخ، يقول الثبيتي:

«كتبت على صفحات البيارق

ملحمة دمي

والبست أروصة الوطن المتمرّد

ثوباً قشيباً من الأرجوان»<sup>(34)</sup>

فالثوب القشيب هو رمز لزهو الوطن وعنفوانه، والأرجوان رمز للثورة والفاخمة والعشق، ومن خلال هذه الألوان / الرموز ينهض الوطن ولادة جديدة، هي انبعاث الحق في الحياة وتقدير المصير، ويصير البطل وطناً أو الوطن بطلاً في الميلاد الجديد:

«على ساعدي يورق الجنب

يخضّر في ظله مولدي»...<sup>(35)</sup>

وفي سياق الرؤيا الشعرية المسمرة بوهج الوطن الطالع من خلف الضباب والغياب تندرج قصيدتنا الثبيتي: «ترتيلة البدء»<sup>(36)</sup> و«تغريبة القوافل والمطر»<sup>(37)</sup>، حيث ترسم شخصية «العراف» بشخصية «كاهن الحي»<sup>(38)</sup>، لتترك من الليل هزيعاً لوطن منتظر.

فبيدولنا أن البطل في الأدب العربي نموذج حي يتفاعل مع الأحداث ويعبر عن طموح الأمة ويرسم آمال أبنائها بما يتفق وميولهم ويرضي قيمهم ويحقق أهدافهم. ولأنه لم ينحدر من سلالة الآلهة، ولم تكن بطولته غيبية كما عوبتنا الأساطير اليونانية والرومانية، كان أبطالنا نماذج متميزة تسهم في كثير من المقاييس الأخلاقية لارتباط المعنى البطولي بالمعنى الأخلاقي. وقد يتقلب الجانب الأخلاقي في تحديد الإطار العام لمعنى البطل فتأخذ البطولة منحى القضايا الإنسانية وتتحمس وجدان المجتمع الحي وتترك فاعليته في استثارة الإعجاب والدهشة.<sup>(39)</sup>

وإن المتغير البطولي في مسيرة التنوير العربي الحديث، والأمة بين الأخذ بالعقلانية الديكارتية [L'esprit Cartesien] أو الجاحظية الحرة، والانسحاق في حركات العودة إلى الأصول السلفية والجنور المترسخة موروثاً حضارياً تراثياً من الصعب تجاوزه - ذاك أن البدوي الصغير لا يزال قابلاً في نفس كل منا - ترتسم أمامنا لوحة بيانية في خطين متعارضين: إما القبول بما هو قائم، أو الأخذ بما يجب أن نكون عليه في قائمة الحضارة العالمية الشاملة على أن تبقى الهوية بارزة في سماتها الأصلية. ومن باب أولى أن يظل الحوار مفتوحاً بين مختلف العقليات والمبادئ. فكما أن «لا إكراه في الدين» [القرآن الكريم، سورة البقرة الآية 256]، كذلك لا إكراه في اعتناق الأفكار والمبادئ، وإن ما جاء في الآية الكريمة: «لكل جعلنا منكم شرعاً ومنهاجاً» [القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 48] يحدد أصول التفكير وفق سنن العقل والنقل حيث يغدو النور في مشكاة الشعر تنويراً وتنويراً لرفع الغبن عن الأمة ورد الحيف. يقول الشاعر الانكليزي شللي [P.B.shelley] [1792-1822] «إن الشعر، حقاً، شيء عُلوي وهو مركز المعرفة ومحيطها في أن... وهو الذي يستوعب كل علم، وإليه ينبغي أن يُرد كل علم، إنه في الوقت عينه كل المناهج الفكرية، وزهرتها»<sup>(40)</sup>.

إن شرعة الشاعر العربي المعاصر في الخليج العربي والجزيرة العربية تنسحب اليوم على قضايا معاصرة، بعد أن خرج هذا الشاعر من إقليم البدو إلى إقليم المدينة الحديثة بكل انجازات/ لكن الموروث في العادات والتقاليد والمفاهيم لا يزال يشدُّ به إلى

البؤر الأولى. من هنا يبدو أن هذا الشاعر لم يركز شخصانيته الطامحة إلى ما يريد. ولو تلقف شعره من بعيد مؤثرات الأحداث التي تدور من حوله في مختلف أنحاء الوطن العربي. فالشاعر هذا قد خرج إلى مسافة ما من حد الوطن الأكبر. ففي البحرين مثلا، بعد أن تَشَرَّقَ الشاعر في دائرة الفردية المعزولة بسبب قانون الطوارئ الذي فرض على البلاد، وما «أن عادت الصحافة إلى الصدور من جديد إثر حركة منتصف الستينات الشعبية السياسية ورفع حال الحظر وقانون الطوارئ. حتى انطلق الشعراء الجدد - وكلهم من الشباب الغتي الذي ينتمي معظمهم إلى الطبقات الوسطى والفقيرة يعبرون عن قضايا الواقع المحلي [وعن قضايا الوطن الكبير] تعبيراً شعرياً حياً تسوده نبرة رومانسية حزينة أو حال من التفاؤلية، مفيدتين في تلك من منجزات القصيدة العربية الحديثة التي كانت تُبَتُّ أركانها في عدد من البلاد العربية على أيدي المعروفين من شعرائها الرواد.<sup>(41)</sup> وإن ديوان قاسم حداد «البشارة» مثلا. لا يبعد في أجوائه ومنحى قصائده من دواوين السياب: «أنشودة المطر» و«المعبد الغريق» و«منزل الاقنان».

أما في الإمارات العربية المتحدة، فلم تكن الحال بعيدة عما كانت في البحرين، فإن جيل ما بعد الستينات قد واكب شعراء هذا الجيل الأخير كما واكب مختلف الأحداث التي عصفت بالوطن العربي ابتداء من هزيمة 1967- إلى حرب تشرين (أكتوبر 1973)، إلى الصرب في لبنان (1975-1990) والغزو الإسرائيلي للبنان (1982) ومجازر صبرا وشاتيلا، وأخيرا ثورة الحجارة<sup>(42)</sup>. وإذا راجعنا دواوين عارف الخاجة نقع على صور لهذه الأحداث وكلها تدور في هذا الإطار.

ومثل هذا القول ينسحب على جيل السبعينات وما بعدها من شعراء المملكة العربية السعودية. وإن مجتمع المملكة شهد تحولا هائلا في السبعينات بعد الطفرة المالية التي أحدثت هزة وخلخلة في البنى الاجتماعية والاقتصادية لم يحدث مثلهما من قبل<sup>(43)</sup> فكتب الشاعر السعودي المعاصر عن نكبة فلسطين وما تفرغ عنها، والعمل الغدائي والتشرذم العربي والذود عن حياض الوطن، مثلما كتب عن القيم الاجتماعية والإنسانية والاشجان العاطفية. فتنوعت حتى عند الشاعر الواحد اغراض وتيارات

أدبية بين : قومية ووطنية، ودينية، واجتماعية، غنائية، يؤلف الغزل فيها، الحيز الأكبر، وهذا ما نلاحظه في دواوين محمد الثبتي ، ولا سيما ديوانه: «عاشقة الزمن الوردية».

فهو ، في هذا المتحد الاجتماعي والقومي بين الشاعر وواقعه عملية توافق مع البيئة [Adaptation] أو مسالة تشاركية تضامنية [Associativite]؟

إن الشاعر ميقنٌ (فنان) «وليس ذا ارادة حرة يسعى إلى رغباته الخاصة، وإنما هو شخص يسمح للفن أن يحقق أهدافه من خلاله. وقد تكون له بوصفه كائنًا بشريًا أحوال وإرادة وأهداف شخصية. لكنه بوصفه فنانًا يعد إنسانًا بمعنى أسمى، فهو «إنسان جمعي» يستطيع أن ينتقل ويشكل اللاشعور، أو الحياة الروحية للنوع البشري<sup>(44)</sup>، ومن هنا يتكون التناغم [Consonance] بين الشاعر ومجتمعه من جهة، ومن جهة ثانية، بينه وبين ذاته الشخصية النفسية، ليعبر عن عواطفه وأحاسيسه وأفراحه وأشجائه، ويمثل هذا ينطبع شعر الخليج العربي والجزيرة العربية بوجه عام، نظرا إلى التكوين الديموغرافي، والجغرافي وطبيعة الإنسان العربي في تلك المطارح من هذا الوطن الكبير.

وفي زمن التنوير، في محاولات التجريب المعاصرة، كيف تكون اللحمة الفنية على صعيد الفكر والعمل والتلاقي بين جميع شرائح المجتمع، وكيف يكون الالتزام أو الشاعر؟ يقول سارتر [J.p.Sartre] «إنما أسمى الكاتب ملتزما حينما يجتهد في أن يتحقق لديه واعي أكثر ما يكون جلاءً وأبلغ ما يكون كمالاً بأنه «مُبهر» [إشارة إلى رمان باسكال المشهور، انظر: [B.pascal:Penseeex.1.]، أي عندما ينقل لنفسه ولغيره ذلك الالتزام من حيز الشعور الغريزي الفطري إلى حيز التفكير. والكاتب هو الوسيط الأعظم وإنما التزامه في وساطته»<sup>(45)</sup> والالتزام هذا ليس من الضروري أن يكون التزاما عقديا، بل التزام إنساني في عملية التلاقح. فالشاعر يختزن الذاكرة الجماعية، أو هو الوعي الجماعي الذي يضاف إلى الوعي الفردي. والشاعر هو لسان البيئة أو المجتمع أو القوم أو الوطن. وفي ضوء هذه المقولة يفهم شعر الشعراء الذين ندرسهم في هذا البحث على صعيد القضايا الوطنية والقومية.



## صورة المرأة في شعر

قاسم حداد وعاريف الحاجية ومحمد التيتي

تتشكل مع القضايا الوطنية والقومية ، صورة المرأة ، الموضوع الأحب في الشعر . فالحب هو عنوان الوجود البشري والتعاطف بين ثنائية الكون . وفلسفة الحب موضوع شغل البشر منذ كان البشر . وإن هتاف سوفوكليس (Sophocle) (496 - 406 ق.م) الشهير : «أيها الحب ، أيها الحب الذي لا يمكن قهره في المعركة ... لا أحد يقلت منك»<sup>(46)</sup> يلخص موقع هذا الموضوع عند الناس . ولم يخلُ أدب أمة من شعر الحب وأساطيره وقصصه ، وسير العشق والعشاق . ويكفي أن نذكر هنا كتاب أوفيد (Ovide) (43 ق.م - 18 م) «فن الهوى»<sup>(47)</sup> [Ars Amatoria] وما في تراثنا العربي من مثله ، لنبدل على ما لهذا «السيد» من تأثير كبير في نفوس البشر ولا سيما الشعراء والأدباء والمغنين . ويؤثر عن ديموستين [Demosthene] (384 - 322 ق.م) أنه هتف «الكائن الأجل ، إنه المرأة»<sup>(48)</sup> . وقد يتمكن من الشاعر هُوسان : الهوس الشعري الذي تلهمه ربات الشعر (Lesmuses) ، والهوس العاشق الأجل من كل شيء والذي يؤدي إلى المعرفة التامة<sup>(49)</sup> والعرب أمة شعر وأمة عشق ، وأخبار عشقها وعشاقها من الشعراء وغيرهم كثيرة ، وكذلك فإن كتب الحب والعشق وأخبار المحبين والعشاق تكاد لا تحصى في تراثنا القديم<sup>(50)</sup> ، وإن فن الغزل في شعرنا قديما وحديثا يشكل ديوانا ضخما كمية ونوعية . ولا يتوقف فن الحب عند العلاقة بين الرجل والمرأة ، بل يتعدى ذلك إلى حال «العشق الإلهي» عند المتصوفة .

وشعراء الخليج والجزيرة العربية من ورثة الشعر العربي . وهم فروع من الدوحة العربية الأقرب إلى نفوس العرب : الشعر . وهم أبناء مقلعه وحفدة أخبار عشقه وعشاقه . فمن الطبيعي ألا يخلو شعرهم من ذكر الحب والعشق والمرأة ، على ما في شعرهم من قضايا وهموم ورؤى ومحاولات تجريب ... فمع قاسم حداد وعلى إمتداد مساحة شعره يُختصر شعر الحب والمرأة عنده في ديوانيه «قلب الحب»... و «النهرين» والديوانان يشكلان مرحلتين لكتابة القصيدة العربية العاشقة فالأول يكتنز القصيدة ويكتفها ،

والثاني يمتد على مسافة المطولات، أو القصيدة الطويلة ذات اللوحات والأصوات وهذا الديوان يتألف من قصيدتين: الأولى «الوردة الرصاصية» والثانية «النهران». وإذا اختصر قاسم حداد تجربته في عالم المرأة بإهداء ديوان «النهران» بقوله:

«يا لك

أذ تاتين مُنمنمة بجليب النهار، نهار كائنات اللذة المتناحرة في  
غبطة، تقوين الظلال البيضاء، ظلال مدينة غافلة تاهت في جسد  
المساء، مثل ذئبة تسخر إثم العشق وتبجل الارتواء.  
إذ تطلين كالندى وتسفحين الابتسامة في عذوبة القبل، تنتشلين  
الاشراق من نافذة المرجان وترصعين بها صدغ الياس والتعب.  
هاتي هذيانك عاليا، يا المضيئة كي يزهو العالم بهزائمه.  
إذ تلحمين بي - أيتها النبيلة، يا الموهلة في الحب، نشهد معا  
مهرجان الروح، وأشهد أنك وحك في قلب الحلم اميرة..»<sup>(51)</sup>

[ملاحظة: لا يأتي اللنادى معرفا (بال) بعد (يا) النداء، بل يجب أن يُسبق بآيها أو أيتها.  
وقد خالف الشاعر هذا أصول القواعد].

فإن صورة المرأة تتخذ عنده أشكالا مختلفة، وفاقا للحال الشعرية أو الرؤية  
الفكرية. فالمرأة هذه هي: الأم الرؤوم، كما في قصيدته «ثورة.. من الداخل»<sup>(52)</sup> وهي :  
«شهرزاد»<sup>(53)</sup>، وهي : الأم / الوطن، أو الوطن/ الأم كما في قصيدة «زهرة الحزن»<sup>(54)</sup>  
إلا أن كتاب الحب ذا حالات العشق المتعددة عند هذا الشاعر هو ديوانه.. «قلب الحب»،  
ويشكل هذا الديوان «نشيد الانشاد» لقاسم حداد، كما نشيد سليمان. فالحببية في  
هذا الديوان: كلمات، ونخلة، وموسيقى، وتاج الذات، وجحيم حميم، وجوهرة العذاب،  
وحكايات العشق تختصر بالقصيدة التالية:

«في الشلالات

التي تُوَزَع حكايات الخطوية والزواج

التقى عاشقان

اختارا لهما حكاية تليق

لكن  
لم تاتر كل الخوازم على مقاسهما  
ولم يجدا سريرا يسعهما  
ولم تعجبهما موسيقى من العزف  
لذلك عادا إلى ذلك الشلال  
وأعطياه حكايته  
التي لم تكن مناسبة أبدا  
لم يدخل في الخطوبة ولا الزواج  
ولكنهما مايزالان في العشق<sup>(55)</sup> [الأصح: لا يزالان]

وقاسم حداد في هذا الديوان يترسم أجواء جوزف صايغ في كتابه: «كتاب أن -  
كولين»<sup>(56)</sup>، ونزار قباني في ديوانه «كتاب الحب»<sup>(57)</sup>، حتى أن حداد يكاد يقبس  
عنوان ديوان نزار قباني، فهما : «كتاب الحب» و «قلب الحب» فمثلا عندما يكتب  
جوزف صايغ:

«ماذا تفعل الحروف ماذا تصنع الأبجديات التي لم تكتبك؟  
كيف تُلغظ الحروف الخالية من اسمك؟  
كيف تكون لغة تستر فعلها المطلق؟»

انت روح اللغة، انت  
الأنشدان...  
بك تُعاد الكلمة  
إلى الشعوب المحرومة،<sup>(58)</sup>

يكتب قاسم حداد:  
«... أنا لا أستطيع  
وليس بوسعي  
ولا أريد

ان تغيبني عن كلماتي  
لأنك أنتِ كلماتي  
هل بوسع الكلمات أن تُكتب  
بدون الكلمات؟<sup>(59)</sup>

وعندما يكتب نزار قباني:  
«محفورة أنتِ على وجه يدي  
كأسطر كوفية  
على جدار مسجد  
محفورة في خشب الكرسي... يا حبيبتي  
وفي نراع المقعد  
وكلما حاولتِ أن تبتعدي  
بقية واحدة  
أراك في جوف يدي»<sup>(60)</sup>

يكتب قاسم حداد:  
«صليل كلماتك يحيط بي كخاتم الحب  
أخبي قلبك في قلبي  
واظل محاصراً  
بين جميع هاجم  
وجحيم كامن  
وأصلي  
يا نازر.. كوني برداً وسلاماً على العاشق»<sup>(61)</sup>

وتمضي رحلة العشق مع قاسم حداد في أجواء من النوبان بالحبيب، وكأن قصائده نوع من الابتهالات أو الصلوات أو النجاوي يبلغ العشق معه في ديوانه «النهر» حداد من اللعبة البلاغية تترجّع بين الغموض والرؤيا أو الحُسن ، حيث تتشابك الرؤى، فيغدو الشاعر ناسكاً متهجداً، أو عاشقاً شيقاً. وتختلط الأمور بين

الشبق والسياسة والتاريخ والوطن بتجريد لغوي حتى اللامعقول، أو الرموز المرغلة في الإبهام، حيث يغدو الشاعر أسير رؤياه الضبابية وهو بين سديم العقل وأديم المادة، فإذا هو العاشق التراثي السياسي الداخر في لعبة الموت والخيانة، أو أسر السبايا، فيهتف:

«مريض من الحب والاحتمال

شريد وينساب في الأرض / والكلمات احتفال قتيل

ويهلح في وحشة الرمل

أسراره الجنس والموت

أخباره في النساء اللواتي اختلن اشتياقا/وينساب

أحلامه بمرق الليل، والحرف والبرق أسرى له

يحتذي هداة السرج في صهوة مصطفىة/ويشرد»<sup>(62)</sup>

وإذا كانت مؤلفة كتاب «نساء الإمارات، الفرنسية كريستين سورينا، قد وصفت المرأة الخليجية وصفا حيا كما في قولها «حينما نتحدث إليك المرأة من الإمارات، استمع جيدا لما تقوله بعينها، إن سحرا سررا ينبعث من نسوة الإمارات المقتنعات، وإن أي أحد يستطيع أن يقرأ عبر فتحات أفئدتهم الجلدية سيفتن بسحر عيونهن السوداء أو يغرم بالنظرة التي تحترق عبر ثنايا الخمارات السوداء، ولا يمكنه أن يتجاهل الشخصية القوية أو الأناقة الهائلة التي تظهر من خلال طياتها المزخرفة... إن نساء الإمارات لسن تلك الأشباح السوداء التي يعتقد بعضهم بأنه صادفها، إنهن سلطانات هذا العصر وأميراته اللواتي تمكن بصورة متناغمة من الجمع بين رقة الشرق الفاتنة وبمائه الاسطورية والمعادن الاجتماعية الغريبة الحديثة، والتي لا يمكن للمرء أن يتجاهلها... إنها مقارنة بين اللؤلؤة التقليدية الحقيقية وأجهزة الكمبيوتر المتطوية. إنها مقارنة بين ماضٍ تلاشى ولكنه حاضر دائما وأساليب الحياة العصرية.

إن المرأة في الإمارات تنفخ الحناء بشكل زهور على يديها وتجعل قدميها خفيفتين بل وأكثر نعومة وليونة، وكأنها لاتزال تسير فوق رمال الصحراء التي يعرفها أسلافها طوال حياتهم... لا تنسى الحناء ، فهي لم تستبدل بأشهر العطور الفرنسية، وإن يحدث ذلك مطلقا .

إن نسوة الإمارات سيتطلعن دائماً إلى المستقبل، وفي العصور السابقة تحملن بشجاعة وحزم مسؤوليات بيارهن وقراهن وتربية أطفالهن، بينما ينتظرن ويترقبن بلهفة عودة القوارب في نهاية موسم الغوص...<sup>(63)</sup>، واليوم لا يتربدن بممارسة الأساليب العصرية حتى في أوروبا نفسها.

إن وصفا كهذا للمرأة العربية في دولة الإمارات يُستشف منه وصفا شعريا اخذاً، فكيف الحال إذاً مع الشاعر الإماراتي عارف الخاجة؟

ليس في شعر هذا الشاعر شيء مما جاءت به الكاتبة الفرنسية وإنما المرأة في شعر الخاجة فتندرج في سياق القصيدة السياسية أو القصيدة الوطنية بلمح أو إشارات سريعة، وكان هذا الشاعر قد رصد شعره للوطن والمقاومة والغضب والاحتجاج، وأهم أنثى في شعره هي بيروت الوطن والقضية.

دحين تلملم التاريخ للفقراء

تبسط شعرها

فوق الزمان

وفوق عشاق البلاد النائية

بيروت يا حسناء تحملنا

على نهد السواقي قبلتين

تحلقان امام شمس ثائرة

تلقا في روح السماء

وفي البراري

في عيون البحر ذاكره

تهبّج في العشيق الذاكره<sup>(64)</sup>

وهكذا يرتنع شعر الحب عند عارف الخاجة إلى مستوى قضايا الوطن حيث تنمّج المرأة بالوطن، والمرأة - تالياً - هي وطن الرجل..

أما في المملكة العربية السعودية فإن شعر الغزل يشغل مكاناً وسيعاً حتى ليشكل معظم الانتاج المنظم بالنسبة إلى سائر الأغراض الشعرية. وهذا الفن عند

الشعراء السعوديين يترجّح بين الأسلوب القديم والأسلوب الحديث المعاصر. وهو وإن تقلّب بين الغزل الخفيف والغزل للكشوف، فإن للتطور العام الذي حدث في المملكة أثرا في ذلك. «ولم يختلف شعراء الجزيرة العربية عن الشعراء القدماء والمعاصرين في البلاد العربية المجاورة في التعبير عن خلجات قلوبهم وعواطفهم اختلافا كبيرا. فلقد أخذوا من القدماء النموذج المثالي للمرأة. فتهتفوا له، وقاسوا عليه جمال فئاتهم فإذا بالفتاة المثالية في الجاهلية من حيث جمالها هي هي، ولم تنقص بعد ما يقرب من ألف وخمسمائة عام أو يزيد. كما قلّدوا القدماء في كثرة الحديث عن أنفسهم مدحا وإطراء، وفي شرح لواجع أفندتهم دون التعرّض إلى الكلام عن مشاعر الحبيبة وعواطفها إلا ما ندر. كذلك كانوا كأسلافهم الشعراء، فيهم الشاعر العفيف، وغير العفيف. وفيهم متصنع الحب لا هو بالعفيف ولا غيره، لأنه يتصنع ولا يفعل.

والصلة وشيجة بينهم وبين إخوانهم العرب في البلاد المجاورة، حين أخذوا منهم حرية التعبير عن العواطف دون وجل، والدخول في وصف بعض لحظات اللوصال، أو أماكن التلاقي في البلاد الأجنبية والتغني بأمور لم يلفها أبناء الجزيرة كشجرة الشعر، والسير معا على ضفاف جدول، أو الاجتماع معا في مجلس عام. وكذلك في صب هذه العواطف بقوالب جديدة، شاعت في البلاد العربية ولم يكن لها وجود في قلب الجزيرة»<sup>(65)</sup>.

ويحمل هذا النوع من الشعر سمات البيئة ومعالمها من صحراء وأرض وسما وجبال وبحار ومقدسات وتقاليد وأعراف ورجولة وعفة وتماسك شخصية ورقية عواطف، مثلما يحمل بعض سمات العصر وتطور الحياة الاجتماعية وعلاقة الشاعر بالمرأة ولاسيما خارج حدود البيئة المحلية.

وشعر الشاعر محمد الثبيتي في دواوينه الثلاثة التي بين يدي يكاد يكون مقتصرًا على شعر الحب والمرأة.. وغزله أخذ من الصحراء بطرف ومن للمعاصرة بطرف آخر، ومهما حاولنا أن نجد له مسوّغات، فإنّه في مداه البعيد شعر تقليدي بدوي صحراوي والشاعر نفسه يقول في قصيدته «صفحة من أوراق بدوي»:

«ماذا تريدين؟ لن أهيك راياتي

ولن امد على كفك واحاتي

اغرقك الحلم - في عينيك مشتعل. [الصواب مشتعلا]

لن تعبريه.. فهذا بعض آياتي  
إن كنت أبجرت في عينيك منتجعا  
وجه للربيع، فما القيت مرساتي  
هذا يعيري على الأبواب منتصب  
لم تعشُ عينيه أضواء المطارات  
وتلك في هاجس الصحراء اغنياتي  
تهدد العشق في مرعى شويهااتي،<sup>(66)</sup>

هذه القصيدة في وجهها الآخر، مشابهة لقصيدة نزار قباني «الرسم بالكلمات»<sup>(67)</sup>، وإن كانت قصيدة نزار قصيدة مكشوفة، فقصيدة الثبيتي مغلّة في العناد الصحراوي، والتقليدية البدوية والاعتداد بالنفس والحب المكبوت.

ويقابل هذه القصيدة عند الشاعر نفسه قصيدته الحارة «ليلة الحلم وتفاصيل العنقاء»<sup>(68)</sup>

ومن المفيد أن نسجل هنا، أن المرأة مع محمد الثبيتي، وشعراء الجزيرة بعامة، تأخذ شكلا من الحنين الرومنسي الذي يجتاح هؤلاء الشعراء ولاسيما في شعر الحب. وهو الحنين إلى الصحراء بحثا عن وطن مفقود، فتأخذ معادلة الاغتراب والواقع واجهة صدامية بين الحلم/الواقع، والواقع/الموجود.

وقد يكون شعر المرأة وعلاقتها بالمدينة حلقّت حول المدينة» موقفا من المدينة عينها..

احتلت المرأة أيضا مكانة ذات قيمة دلالية تتجاوز الأطر التقليدية في معادلة الوطن والعشق، مثلما كانت اضاعتها اضاعة إشعال لنار الجرح لا اضاعة كشف للظلمة. كما عند محمد الثبيتي<sup>(69)</sup> في قصيدته: «آيات لامرأة تضيء»<sup>(70)</sup>.

وهكذا ترتقي صورة المرأة في شعر الحب في الجزيرة العربية من الصورة التقليدية المكررة الى صورة أكثر تجريدا وحدانية، ولا سيما مع شعراء المرحلة الأخيرة من هذا القرن، لتصبح معضلة وجودية فكرية بعد أن كانت هاجسا رومنسيا وجدانيا.





وبعد دراسة البعد المضموني عند الشعراء: قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثببتي، لابد من كلمة حول بنائية القصيدة عندهم في عدتها الشكلية ومستلزمات النص [Accessoires]، ونمثل على العناصر البنائية للقصيدة المعاصرة عند الشعراء هؤلاء بما يلي:

#### 1 - التجربة

#### 2 - معمارية القصيدة

#### 3 - استخدام الرموز

من دون التوغل في دراسة موسيقى الشعر والصورة الشعرية واللغة والأسلوب.

#### 1 - التجربة

التجربة الشعرية هي تنامي التجربة الشعرية وتفاعلها داخل الذات الشاعرة وفيضها نحو الذات الأخرى، ذات القارئ، أو السامع.

والشاعر نفسه قد يكون الذات الشاعرة وذات القارئ في آن. فالقصيدة هي ذات المفعن في حال الكتابة، وهي ذات القارئ، حين يتأمل الشاعر قصيدته كاملة. وبطبيعة الحال، فإن مقومات هذه التجربة تقوم على الماضي والحاضر معا. ففي عملية الاستبطان [Introspection] وعملية استعادة الأحداث الماضية أو الاستنكار [Retrospection] تقف دوافع القصيدة [Motifs] ونزعاتها [Tendances] لتشكل التجربة في مضمونها النفسي والاجتماعي معززة بالتراث الثقافي أو المخزون الثقافي لدى الشاعر فيتألف المنهج الشعري/النقدي البسيكو - سوسيو - ثقافي [Psycho-Socio-Culturelle] في بنائية القصيدة مضمونها وشكلا. وهنا تتدخل التجربة الشعرية حين العمل الفني الذي يظهر على أنه موضوع للمعرفة «ذاتي التكوين» ذو وضع انطولوجي خاص. فالشعر عملية اكتشاف ذات طبيعة صوفية في جوهرها. وليس هو فلسفة بديلة، إن له مقوماته وأهدافه، وهو لا يُحكم بقيمة مادته، بل بدرجة تماسكه وقوته الفنية. والأدب ليس معرفة فلسفية ترجمت إلى تخيل وشعر بل الأدب يعبر عن اتجاه

عام نحو الحياة، وإن الشعراء عادة يجيبون بشكل منهجي عن مسائل هي أيضا موضوعات فلسفية، سوى أن الصيغة الشعرية للجواب تختلف باختلاف العصور والأوضاع<sup>(71)</sup>، وقيمة الشعر كاملة - ليس فقط في كونه جزءاً أو صورة من العالم الحقيقي، بل هي في كونه عالماً قائماً بذاته كاملاً ومستقلاً.. وفق كلام الدكتور «برانلي» ويكتسب صفة العظمة حينما يتحقق فيه شيء من روح الإنسانية، وحينما يحتل هذا الفن مكانه المنطقي في النظام الكلي للحياة الإنسانية<sup>(72)</sup>، فميلاد القصيدة مرهون بقطبين هما: العالم والإنسان. فالشاعر هو الذي يأسر السماء والأرض داخل قفص الشكل<sup>(73)</sup>، من هنا يمكن أن نفهم التجربة الشعرية أنها التجربة التي «لأننا» وتثير فيها أثار تجربة مشابهة من حيث موقعها من «الأنا» وهي التجربة الخصبة بالنسبة إلى الشاعر أعني من يحمل الإطار الشعري باعتباره الطريق إلى استعادة «النحن»<sup>(74)</sup>.

فشاعر مثل قاسم حداد يعبر عن تجربته الشعرية بقوله:

«ناتي لكم كلامنا محمل بالشوق والفرع

محمل برعشة العصفور

بانتماضة القلوب

\*\*\*\*\*

بكاؤنا بفرق في بكاكم

ويرفض الوداع

\*\*\*\*\*

ناتي لكم لأننا نعرفكم أكثر من حياتنا

نعرف ان نبضة القلب التي ترقص

في صدوركم

ترقص في صدورنا..

هل تفتحون الباب؟<sup>(75)</sup>

هذا الكلام الذي يحاكي قول فكتور هوغو [V.Hugo]، «عندما أحدتكم عن نفسي أكون أحدتكم عن أنفسكم»<sup>(76)</sup>، يحدد علاقة التجربة الشعرية بين الشاعر والآخر، حتى الشاعر الرومنسي الذي اتهم بالانفرادية والعزلة، هو قريب من الآخرين. ومن هنا

ايضا تتلاحم (الأنأ) [Ego] «بالنحن» في جدلية التجربة الشعرية، فكيف اذا كانت المسألة تتعلق بالقضايا المصيرية أو الجماهيرية، أو القومية؟.

وإذا كانت الأبيات الآتية رومنسية تحدد العلاقة بين الشاعر والآخر، فإن الأبيات التالية:

«تمزقت أقنعة الورق  
تقدم الغلاء  
لا شيء في الطريق سوف يوقف النداء  
لن ينقذ التاريخ مَنْ يموت بالفرق

.....

يا أيها الإنسان  
حين تكون اللوحة المنتصرة  
طريقنا للقدس والجليل  
حين يكون خنجرنا في ظهرنا  
والشرف النبيل  
ليس أمام القدم المقتدرة  
وبربنا الطويل  
غير طريق النار والإنسان  
يا أيها الإنسان<sup>(77)</sup>

تدل على تجربة شعرية متقدمة حيث يتلاحم الشاعر مع شعبه في التعبئة من أجل الثورة والتحرر. وهكذا تنتقل التجربة الشعرية من الصعيد الذاتي إلى الصعيد الموضوعي على غنائية شغافة. وقاسم حداد عبر مراحل الشعرية وقد ترجع بين رومنسية جديدة وواقعية حادة، ولا معقولة سريالية غامضة، ينبض شعره بعرق الحياة والناس والوطن والأمة.

وإن شاعرا مثل عارف الخاجة يكتب على غلاف أحد نواوينه:

يكفي فؤادي أبأ مروان أن دمي  
يمسُّ صووتك كي يلقي به وطني<sup>(78)</sup>

يطلعنا على تجربته الشعرية التي تتناغم بين الذاتية الغنائية والوطنية الثائرة. ولا غرو في ذلك فعارف الخاجة قصر دواوينه المنشورة في الناس على شعر الثورة والمقاومة والوطنية والاحتجاج والرفض، وإن كنا نلمح عنده فسحات من غنائية الحب والغزل. وكان هذا الشاعر مسكون بالثورة التي لاتزال تغلي في عروق الشباب العرب ولا سيما في هذا الزمن والأمة بين التطلع والسيف.

أما الشاعر محمد الشبتي الذي يكاد شعره يقتصر على الغزل، إلا بعض الانقشاع الضيق في حلقة الوطن، فإنه يمزج أحياناً قليلة أحزان الوطن والطفولة بالعشق والجسد، ليخرج من الأنا الشاعرة إلى النحن القومية، فتكون قصيدته «البشير»<sup>(79)</sup> نوعاً من الشعر التلاحمي بين الشاعر والجمهور.

## 2- مميزات القصيدة،

إن معمارية القصيدة عند الشعراء الثلاثة موضوع هذا البحث، متفاوتة في ما بينهم. ومتفاوتة لدى الشاعر الواحد أيضاً. فقاوم حداد الذي بدأ شعره بمعمارية من طراز معمارية حركة الشعر الحر ورعى شعراء الحداثة كالسيّاب والبياتي ويوسف الخال وصلاح عبدالصبور. كانت القصيدة عنده من شعر التفعيلة، ومتوسطة الطول، تنشد إلى النمطية الشعرية القديمة، أخذت ترتفع إلى مستوى القصيدة المطولة في دواوينه: «خروج رأس الحسين من المدن الخائنة»، و«الدم الثاني» و«النهروان»، لتعود فتدخل في الاكتناز الشعري كما في دواوينه «قلب الحب» و«انتماءات»، و«القيامة» لتتماسك أكثر وتصير قصيدة قصيرة في ديوانه «القيامة» و«يمشي مخفورا بالوعول»، لتصبح هذه القصيدة في نتاج الشاعر الأخير قصيدة الومضة، أو «الشطحة الشعرية» أو «البيت الشعري»، حيث تتكون القصيدة من كلمات أو أبيات لا تتعدى عدد أصابع اليد... وهذا متبذ في ديوانه: «شطايا»، و«عزلة الملكات»، ومن الملاحظ أن قاسم حداد أفاد في تجاربه الشعرية عبر مراحل شعره من الشاعر أدونيس في ترسيم خط حدادتي مكثف للقصيدة العربية المعاصرة. ولو راجعنا

مجموعات ادونيس الشعرية ومجموعات قاسم حداد لتشكلت أمامنا خريطة لهذين الشعارين متوازية في كل منهما. وأمثل على ذلك بما يلي:

#### دواوين قاسم حداد

- القيامة

- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل

- شظايا

- عزلة الملكات

- يمشي مخفورا بالوعول

#### دواوين ادونيس

- أغاني مهيار الدمشقي

- المسرح والمرايا

- المطابقات والأوائل

ومع اكتناز معمارية القصيدة عند قاسم حداد تكثفت لغة القصيدة وأصبحت الكلمات صيغة بوقية، تحمل الشحنة الشعرية وتتوزع على صفحات البياض لتشكّل مع هذا البياض روح النص ويؤدّه الفكري والشعري والرؤية الحسية لائق القصيدة<sup>(80)</sup> المتفجر من استخدام الكلمات المحددة وترتيبها بشكل زخرفي يدخل في نطاق الفن الزخرفي العربي «الأرابيسك» [Arabesque] أو أن القصيدة تصبح «رمية نردة» [Uncoupled] في كلماتها وتشكيلها المعماري كما عند ملارميه [Mallarme]<sup>(81)</sup>. فالاعتبار يكمن في أن اللغة الشعرية هي عمل أسلوب، وأن الفعل الأساسي هو أن الشاعر لا يتحدث كسائر الناس، فلفته غير عادية، إنها شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً. فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري<sup>(82)</sup>، وهكذا يتمثل التكتيف الشعري في السعي نحو تكثيف البناء الشعري: لغة وصورة وموسيقى، ذاك أن الشعر بالدرجة الأولى عمل فني جمالي.

وإن التلاعب في حركية القصيدة العربية المعاصرة مع قاسم حداد والتي مرّت بمراحل تجريب مختلفة من القصيدة المتوسطة إلى القصيدة الطويلة، إلى القصيدة القصيرة، فالقصيدة/ البيت، أو الكلمتين، أي المختصرة باللمحة الشعرية السريعة «القصيدة الومضة» [Le Poemeflash] يُخلّ تجربة هذا الشاعر في حيّز الرمزية ولاسيما كما فهمها ملارميه، ورامبو [Rimbaud] وفرلين [Verlaine]. وإن الكلمات

بما هي ذات معان تشكل القصيدة بما يثيره بناء هذه الكلمات كاصوات، لا بما يثيره بناء الكلمات كمعان. وهكذا تغدو القصيدة بناء صوتيا كلاميا، لا بناء أفكار. وينص عزرا باوند [Ezra pound] أن كل كلمة «مشحونة بالمعنى»<sup>(83)</sup>. وهكذا تصوير التجربة الشعرية مع قاسم حداد تجربة ذات مراحل تبدأ من الكلاسيكية - الرومانسية، إلى الواقعية إلى الرمزية، فالدادائية. فالسريالية للعقدة أو اللامعقولة، وكأنه في نهاية المطاف يرش الكلمات رشاً ليؤلف منها القصيدة. وهذه وإن كانت مكتسبة من أدونيس، أو من التراث الشعري الفري المعاصر، مع شعراء الدادائية الغربية وأساتيدهم، فإن لنا في التراث العربي ما يشبه هذه الأقولة. فقد روى كتاب «الأغاني» في خبر الشاعر البغدادي أبي العبر أبي العباس محمد بن أحمد بن عبدالله بن عبد الصمد بن علي بن عبدالله بن العباس بن عبد المطلب [791 م-؟] وكان صالح الشعر مطبوعاً، أنه كان يجلس على الجسر في بغداد ومعه دواة ودرج، فيكتب كل ما يسمعه من كلام الزاهب والجاني والملاحين والمكاريين حتى يملا الدرج على الوجهين، ثم يقطعه عرضاً وطولاً ويلصقه مخالفاً، فيجيء منه كلام ليس في الدنيا أحق منه<sup>(84)</sup> [أحق هنا معناه اللطيف، الطرفاً]. وبذلك يكون أبو العبر قد سبق ترستان تزارا [Tristan Tzara] للمعهد للسوريالية في كتابة القصيدة الحديثة الدادائية. وسبق جميع شعراء الشعر الحديث والحدائق الدادائية الغربية في بناء القصيدة لغوياً. بل في استخدام اللغة بشكل مفاير، وفي شكلانية الحدائق يُفهم كلام رولان بارت [R.Barthes]: «إن الشعر الحديث وما أنه ينبغي تمييزه من الشعر الكلاسيكي وعن كل نشر، يدمر كل الطبيعة الوظيفية المباشرة للغة»<sup>(85)</sup> وفي هذا السياق أيضاً يقوم مفهوم جورج موانان [G.Mounin] في النقد العصري أن الذي يميّز لغة المبدع هو «كل ما لا ينتمي لدى استخدامه الكلمة إلى تجربة كل الذين استخدموا تلك الكلمة في تلك اللغة»<sup>(86)</sup>.

وفي سبيل شعر عظيم في قصيدة مشدودة الأركان، قرر عزرا باوند [E.Pound] «أن الشعر العظيم هو بكل بساطة، لغة مشحونة بالمعنى إلى أقصى درجة ممكنة»<sup>(87)</sup>، والشاعر قاسم حداد في سبيل لغته الشعرية يقول: «لغتي ملطخة بي ولا تفسرني القواميس» و«تضيق بي اللغات»  
و«دخلت الحروف في فوضاي».

## وفوضتها امرى

وفاضت روح الحروف في روعي<sup>(88)</sup>

فهر يلعب بالحروف مثلما يلعب بالكلمات. فالضاد مع الفاء يعطيان حقيقاً وهديلاً، وإسخالهما مع حروف المد واللين يعطي نفساً طويلاً ممدوداً كأنه زفير الأسى أو التعب، فيرتاح الشاعر إلى هذا المد.

وتتنوع قصائد قاسم حداد بين القصيدة العمودية التقليدية وقصيدة التفعيلة، وقد يتجاوب غير بحر في القصيدة فتصبح من مجمع البحور، إلى قصيدة النثر، وكلها تجارب حاولها قاسم حداد من أجل تطويع بنية البحر العروضي أو الموسيقى الشعرية العربية. وهذه التجارب هي بنت حركة الشعر الحر التي لها جذور راسخة في التراث العربي وحركات التجديد في موسيقى الشعر العربي.<sup>(89)</sup>

أما معمارية القصيدة عند عارف الخاجة فتأخذ أنماطاً متعددة: من القصيدة المتوسطة إلى القصيدة الم طويلة ذات البناء الدرامي والنفس اللحمي. وهذا القول ينسحب على شعر عارف كله، إلا تلك القصائد القليلة التي بنيت بالطريقة التقليدية.

إن النّفس الطويل الذي يشيع من معظم شعر عارف الخاجة يدل على رسوخ هذا الشاعر في حقل الشعر العربي المعاصر... واستجابة لدواعي القصيدة من حيث الموضوع والرؤيا والحدس، نستشف من خلال دواوين هذا الشاعر، أن هذه الدواوين تشكل مضماراً امتدادياً لقصيدة طويلة، فتؤلف الدواوين الأربعة لعارف الخاجة قصيدة واحدة ذات حركات وأصوات مما يدخل شعره في نطاق الشعر السمفوني ذي الحركات المتعددة.<sup>(90)</sup> على غرار السمفونية الموسيقية في تراثات الأمم.

وإذا كان عارف الخاجة قد كابد القصيدة العربية الموسقة تقليدياً والمبنية بناء عمودياً، فإنه في قصائده الطويلة يلتزم التفعيلة نهجاً. وقد يضمن بعض قصائده من الشعر الحر أبياتاً ذات بناء تقليدي. وكأنني به يريد التذليل على أن الشعر العربي مهما حاول التجريب والخروج من أسر نمطية الشعر القديم يظل مشدوداً إلى الأصول التي

خرج منها. واللافت عند هذا الشاعر أيضاً أنه في قصائده /المطلولات يضمّن تلك القصائد أبياتاً من الشعر الشعبي الدارج باللغة المحكية، [راجع مثلاً قصيدته «علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه»]، وهذا متأث من مفهوم سوسولوجي أن الشاعر هو ذاكرة الشعب وحافظ تراثه وأن الشعب يطرب لشعره القومي العامي فهو شعر الفطرة والعفوية والتبض الحي التلقائي. ولم يكن عارف الخاجة متفرداً في هذه الأحدث في الشعر العربي المعاصر، فقد كابد قبله هذه النمطية بعض شعراء الجنوب اللبناني المعاصرين مثل : محمد علي شمس الدين<sup>(91)</sup>.

وإذا كانت لغة عارف الخاجة مأخوذة من قاموس العصر ولغته، فلا نعثر عنده على كلمات بحشية، أو الفاظ قديمة مُستلة من القاموس التراثي، فإنه لايتورع - تالياً - من اللعب على الحروف /الأصوات، في مقاطع متتالية من بضع قصائده، كما في النموذج الآتي:

داؤ لمتم نذب جريح يتوقّد  
 أم رعشة قد يلثم قدّا كان وقدّ  
 قدّ قدّ الصحو فاصبح قبوا  
 تقبو الشرفة عن اعيننا  
 فخيلاً أن تكبر أو نهوى  
 ودمشق زماناً أمنية  
 قلنا:  
 أم والليل إذا عسعس  
 صبح بالشكوى يتنفس  
 أغنية الرب تراوينا  
 ننفس والأمن فلا ينفس  
 قلنا:  
 جنب وجنوب أو جنب  
 يتجنب جنبنا الجنب  
 جنبنا ليجابلنا جرب  
 جنب مرجلهم ما جنب..<sup>(92)</sup>



الشاعر هنا يتلاعب على ثلاثة حروف / أصوات ، هي: القاف والسین والجیم، ويشق من أجل هذه الأصوات الفاظاً متجانسة اللفظ ويحاول أن يجد لها تماثلاً [Assimilation] في الدلالة والسمیاء ليثير في ذهن القارئ، ونفسه جواً إيحائياً يرافقه الاتصال المفهومي لبعض الحركات والإیماءات والالتواءات في الصوت فيزيد هذا من صلابة الاتصال كونه يعبر طبيعياً عن انفعالاتنا ورغائبنا ونوايانا... وبعض هذه العلامات الطبيعية قائمة في حال كامنة داخل اللغة عینها<sup>(93)</sup>.

وإن تتابع الأصوات المشار إليها في مقاطع القصيدة وهي بین مهموس ومجهور ومقلقل وصغيري يفيد القلق والحزن والتیرم وكان الشاعر أو القارئ، أو السامع يعيش حالاً من الهم والكابوس الضاغط.. وهذا التخریج نجده في قول الدكتور كمال بشر عن الأصوات العربية، إذ یقرر أن القاف صوت انفجاري والجیم صوت انفجاري - احتكاكي، والسین صوت احتكاكي<sup>(94)</sup> وهذه الأصوات عند ورودها في الكلمات تشكل فونولوجياً معنى دلالياً يعبر عن الحال النفسية عند الناطق بها.

وظاهرة التلاعب بالحروف/الأصوات في اللغة العربية ليست جديدة أو طارئة بل لها مظاهرها في التراث، وهذه الظاهرة تدل على اقتدار وصنعة وهي إن كانت كذلك، فإنها تالياً تبين عن تكلف ليس الشاعر مضطر إليه، ومهما كانت اجتهاداتنا فيها ههنا، فإننا نسمع من خلالها الحان رباب أو نقر إيقاع يتردد من أعماق الصحراء.

والشاعر في الاستغلال اللفظي ربما یجدد الكلمات ویولد التمايیر ليفجی، ويحیر. وهذا كان شأن شكسبير [Shakespeare] (1564-1616)، وملازمیه، ونفر من الصوفین العرب، وربما سبّح الشاعر في ملكوت كلماته على بعض الهلوسة، مثل رامبو [Rimbaud]، الذي لَوّن بعض الحروف/الأصوات. فالألف (A) سوداء، والواو (O) زرقاء إلى آخر ما بدأ له<sup>(95)</sup>.

وفي تجربة الشاعر محمد الیثیقي، الشاعر نفسه یخبر عن معمارية القصيدة عنده، فقصائده في مجملها من الشعر العمودي، وقد تعمّد في بعض القصائد المزج

بين الشعر العمودي والشعر الحر الذي يمنح «التفعيلة» قدراً من الحرية لتمتد وتختصر حسب ما تمليه «الحالة الشعرية»<sup>(96)</sup> وكان الشاعر بهذا الكلام يعترف بأن العروض الخليلية قيود ومعوقات أمام الانسياب الشعري، وأن التحرر من أسر التفعيلات يعطي الشاعر المجال الأرحب في التعبير عن الحال الشعرية. إذ إن الشعراء أحسّوا بوطاة الموسيقى الشعرية القديمة على أنفسهم وأحسّوا بأن مشاعرهم ووجدانهم لا يمكن حصرها بتلك البحور العروضية وأنهم بحاجة لكي يعبروا عن الموسيقى التي تنفّسها مشاعرهم المختلفة، فانطلق الشعر انطلاقاً جديدة تسنده فلسفة جمالية. وغامر بعض الشعراء بمغامرة فنية للخروج بالقصيدة العربية من سجنها الذي حُبست فيه قروناً. وقد كان لهم ذلك، فانصب بنيان الشعر الحر، وأخذت القصيدة، معه تتنامى عضويًا وفنياً تبعاً للثقافة الشاعر ومحاولات التجريب المتطورة جيلاً بعد جيل، وتبعاً للحال النفسية أو الشعورية التي يصدر عنها الشاعر<sup>(97)</sup> وادى الشاعر النبيني نمط القصيدة المقطعية [Strophieverse] حيث تنتوع القوافي في كل مقطع، وحتى داخل المقطع الواحد. وقد يتشكل المقطع من عدد متساوٍ من الأبيات بين المقطع والآخر كما في قصيدة «آيات لامرأة تضيء» وهي من نمط الخماسيات. ومنها نقبس المقطع التالي:

«حين تنطفئ امرأة في الطريق

أناولها السيف والأرغفة

وأشعل من حولها الأرصفة

أعلمها لغة النهر

بين المصب وبين المضيق»<sup>(99)</sup>

[المصواب: «بين المصب والمضيق». فبين لا تكرر إلا إذا

أضيفت إلى ضمير، وقد كررها الشاعر هنا لضبط الوزن].

وبناء على ما تقدم نفهم أن معمارية القصيدة هي الوحدة العضوية التامة في الوحدة الفنية والوحدة الشعورية التي تشكلها مجتمعة التجربة الشعرية، وكلها تعني شيئاً واحداً هو هيمنة إحساس واحد أو لحظة شعورية واحدة أو رؤية (رؤياً) نفسية ذات لون محدد على العمل الفني كله.<sup>(100)</sup>

### 3 - استخدام الرموز في شعر:

قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي

في مرحلة التجريب الشعري المعاصرة، ومع حوار الأشكال الشعرية العربية المتنامية في حركية الشعر العربي المعاصر، يقف نفر من شعراء الخليج العربي، والجزيرة العربية شهوداً في بنائية القصيدة العربية المعاصرة. وهم في تجاربهم يقبسون من تراث حركة الشعر الحر التي أرسى قواعدها الرواد الأوائل بدءاً من الأربعينات من هذا القرن مفيدين من التراث العربي القديم وتراث الحداثة الجديدة والتراث الغربي عثر الأصول الغربية أو الترجمات بالعربية. وزيادة في تاصيل الحداثة العربية عمد شعراء المرحلة الأخيرة من القرن العشرين إلى استخدام الرموز والأساطير لإغناء تجاربهم والتعبير عن مكنوناتهم، وكان استدعاء الشخصيات التراثية غربية وعربية توكؤاً على الفكر الميثي [Mythique] الأسطوري أو التراث الشعبي في معتقداته أو الموروث الشعري في هذه الأحداث التي تعني «الكيونة» [L'Existence]. وهكذا تقترب الأسطورة بطبيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية بل هي في رموزها رؤى شعرية وصل بها الإنسان الأول إلى جوهر الفرد واتخذ من لغتها التصويرية التجسدية أودية شفافاً عن مقولاتها الفكرية أو بالحري مقولاته النفسية الوجدانية على نحو رأى فيه بعض العلماء<sup>(101)</sup> شاهداً على وجهة نظر عميقة في طبيعة الأشياء وفي الطبيعة والعالم<sup>(102)</sup>.

وليس لنا هنا أن نبحث في الأسطورة في تراثنا العربي، يكفي أن نشير إلى بعض أهم مصادرها: كتاب الحيوان للجاحظ، وجمهرة أشعار العرب للقرشي، ومقامات الهمداني، وكتاب الأغاني للأصفهاني، ومروج الذهب للمسعودي وبيتمة الدهر للثعالبي، وكتاب رسالة التوايح والزوابع لابن شهيد الأنلسي ورسالة الغفران للمعري.

أما الدراسات الحديثة والمعاصرة التي تناولت الأسطورة وشخصها ورموزها فلا تحصى. وليس لنا أيضاً أن ندبج مقدمة في الأسطورة ومفهومها وتطور علومها وبحوثها، بل الذي نود تأكيداً مهناً، هو أن الشعر العربي القديم والحديث تناول قضايا

أسطورية. وليس صحيحاً أن الشعر العربي الحديث قد أفاد من موضوع الأسطورة بعد اطلاعه على الآداب الغربية وإن كانت الآداب الغربية من أهم روافد هذا الشعر. ويكفي - أيضاً - أن نشير إلى الأعمال الشعرية التي كانت الأسطورة مضموناً لها، فنذكر : على بساط الريح لفوزي المفلوف، وعيقر لشفيق المفلوف، وبعض ما جاء في كتابات المهاجرين أمثال: جبران ونسيب عريضة و إيليا أبي ماضي وميخائيل نعيمة، ثم قدموس لسعيد عقل وبعض شعر جميل صدقي الزهاوي وغيرهم كثير. وإن ادخال الشعراء الترميزيين وشعراء حركة الشعر الحر استخدام الأسطورة واستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر الحديث والمعاصر لم يكن فقط بدافع من التراث الغربي، وإن كان بعض الشعراء أو معظمهم قد أطلع على المؤلف «الفنن الذهبي» [The Golden Bough] الذي ترجم جبرا إبراهيم جبرا الجزء المتعلق [بأدونيس أو تموز]، فإن النفس العربية الشاعرة كانت مهية لمل هذا الموضوع، وقد استرجعت بعض تراثها في شعرها.

ومثلما استخدم الشعراء الرواد في العصر الحديث الموضوعات الأسطورية والشخصيات التراثية والرموز الدلالية استخدمها شعراؤنا موضوع هذه الدراسة ، فقام حداد استدعى شخصيات تراثية عربية وغير عربية: سيزيف، وشهرزاد، وينلوب، والحسين، مثلما يذكر شخصيات تاريخية: لوركا [الشاعر الأسباني]، وطرفة، والحجاج. ويذكر مدناً لها مدلولاتها: كربلاء، وبمشق، وغرناطة، وفلسطين..

ومن كلماته التي تتكرر بكثرة في شعره: الخليج، والبحر، والنهر، والماء، والأرض، والتخيل، والمدينة، والجسد، والليل.

إن استدعاء هذه الشخصيات له مدلوله الرمزي والسياسي والاجتماعي والديني، فسيزيف هو الإنسان العربي المرصود على اسم الفاجعة والنضال الدائم. وشهرزاد هي التاريخ الأنثوي العربي الذي يقف بجانب تاريخ «بنلوب» الأنثى اليونانية في الدفاع عن المرأة / الحرية. والحسين رمز للتاريخ العربي للمغموس بالدم.

وأما لوركا وطرفة والحجاج ومدن مثل كربلاء أو دمشق أو غرناطة، أو فلسطين. فكلها رموز لتجربة شعرية تعبّر عن الهم الواقعي في مسيرة الشاعر النضالية وهذه الرموز هي مفاتيح تجربة قاسم حداد الشعرية التي عادة ما تفتح مغاليقها الرمزية وصورها الغامضة وتعاييرها المبهمة، وهي تقع في طبيعة شخصية قاسم وسيرته النضالية المعروفة وتاريخه الوطني والسياسي المتداول حتى على المستوى العربي حسب تعبير علوي الهاشمي<sup>(103)</sup>، فهذا الشاعر عبّر تجاربه الشعرية يحاول أن يركّز المعادل الموضوعي [The Objective Correlative]<sup>(104)</sup> في القصيدة بمحوريها: المضموني والشكلي من أجل تجربة يريد أن تتجاوز حركية الشعر العربي المعاصر ولاسيما في البحرين.

والكلمات/المفاتيح الأكثر بروزاً في شعر قاسم حداد: الخليج والبحر والماء والنهر والأرض والنخل والمدينة والليل والجسد، كلها ذات دلالات لها ارتباطها بأعماق الشاعر من الناحية البيئية والنفسية والاجتماعية والسياسية، وهذه الكلمات تعني السبلة والتدفق والخصوبة والاستمرارية مثلما تعني الامتداد والانفتاح والبعد واللامدى. وكان الشاعر يريد أن يخرج من شرنقته الذاتية إلى رحابة الكون واتساعه.

يحاول الشعر العربي المعاصر الذي هو في مرحلة تجريب جديدة إيجاد شعر متماسك حيّ حتى أننا نجد أن أكثر الشعراء نشاطاً أولئك الذين يستوحون التراث حتى قيل: «ليس من الغريب أن نجد أكثر الشعراء نشاطاً في مجال الإبداع، والتجربة هم كذلك أكثرهم تأثراً بصوت الماضي»<sup>(105)</sup> وإن عارف الضاجة في قصائده يستحضر الماضي من طريق الميثاق [Le smythes] الأسطورية والرموز الحية من شخصيات تاريخية أو رموز نضالية، وحتى إذا ذكر مدناً فإنه يذكرها من باب الاستنجا بال تاريخ لإيقاظ الحاضر. فإذا جئنا نعدد أسماء الشخصيات/الرموز تقع على: ابن خلف، والمجوسي، وابن ملح، وذو النون، وعلي، والحسين، ومريم، والأشعري، وأبرهة، والمسيح، ومسيلمة، والحجاج، والحلاج، وأبي ذر، والقاسم [عزالدين]، وعلياء، وسرحان [هو سرحان سرحان]، وابن عياض، وهند، ويتناول نزيه

محمد القبرصلي وعلي بن المسك التهامي، شخصيتين تمثلان قمة النضال في الشهادة والفتاء. واللافت عند هذا الشاعر أنه يجمع الرموز الدينية إلى الرموز المدنية التاريخية في عملية تعادلية بين وجهي حياة الإنسان: الروحية والزمنية.

وإذ يكثر عارف الخاجة من نكر أسماء المدن فإنما يركز على مواقع دلالية في مسيرة الأمة العربية النضالية ومعاركها ضد الطغيان والمستعمر واحتجاجا على الظلم والتعسف والطاغوت. وهو يجمع التاريخ القديم إلى التاريخ الحديث بمعالجة شعرية فكرية، وهذا الموقف كما يعبر عنه ت.س. اليوت [T.S.Eliot] من المعادل، والشاعر هنا، «إن هو إلا شاعر يستطيع التعبير عن المعادل العاطفي للفكر، ولكنه لا يكون بالضرورة مهتمًا بالفكر نفسه»<sup>(106)</sup> ويقول الدكتور محمد سليمان العبودي في جيل عارف الخاجة من الشعراء: «ومما يلاحظ على هذا الجيل.. أنشغاله بتطوير القصيدة أكثر من معالجة القضايا الراهنة إلى درجة أن بعضهم أخذ عليهم اضعاف الفكرة من خلال الاغراق في الرمز أو القموض»<sup>(107)</sup> غير أن عارف الخاجة قد وظّف شعره في سبيل قضايا الأمة فهو بحق شاعر نضال ومقاومة، حتى لتظنّه أحد شعراء الجنوب اللبثاني من حيث المواقف ولغة الشعر والانتماء القومي والرؤية السياسية القومية. ورموز عارف الخاجة رموز عربية ، وظاهرة استدعاء الرموز هذه سواء أكان الرمز مستحدثا أم تاريخيا تسهم في الإحياء بأن القصيدة تتحرك في إطار عربي، ذاك أن الرمز المستحدث يستمد جميع مقوماته من الواقع المعيش، والرمز التاريخي يستمد كل مقوماته من التاريخ الأسطوري القديم وبناء على هذا يُفهم أن الشاعر يتعامل - باستدعائه الشخصيات التراثية والأسطورية، مع الذاكرة الثقافية المشتركة وينهل من مخزونها<sup>(108)</sup>.

ويستدعي الشاعر محمد الثبيتي رموزا عربية موهلة في القدم ولاسيما في العصر الجاهلي، فنجد في شعره أسماء : عنتره وعبله، وكعب بن زهير، وقيائل: عاد، وعبس، وطلي، وغطفان، كما يذكر البسوس، وداحس، ومواضع سقط اللوى، وهو في ذكره هذه الأسماء/الرموز إنما ينشد بعملية فنية إلى التداعي. ويدافع قومي يرتبط

الشاعر بالتراث الذي هو بالنسبة إليه غنى يستعيز به عن نكسات أو أمور طارئة عليه أو على مجتمعه أو أمته، فيحس بأنه غريب عن الأجواء الجديدة ويانه مستلب حيث يصبح الاغتراب احساسا حادا بالتهجين في عالم من الزيف والتعقيد والتصنيع ويُعد عن الطبعية والعفوية والبرامة، فيلجأ الشاعر هربا من جفاف الحياة المعاصرة ونمطيتها إلى عالم أكثر نضارة ويكارة وسذاجة ويتشد هذا العالم بين أحضان التراث وخصوصا التراث الأسطوري الذي يصبح عنده بديلا للواقع. واقع اليأس والمأسى والتفسيخ والانفصام.<sup>(109)</sup> وتغدو الأسطورة أو الشخصية التراثية أو الرمز التاريخي منفذا لتأسيس عالم آخر جديد يرضي طموحات الشاعر ويهديه من أوهامه والامه النفسية واحتكاكه المرير بالواقع الصعب. وانطلاقا من هذا الكلام نُقَهم قصيدة محمد الثبيتي: «أيا دار عبلة عمت صباحا»<sup>(110)</sup> التي تعبر عن الهم العربي والمأساة القومية، فإذا شخصية البطل (عنزة) شخصية مهزومة في ظروف مهزومة.

وتقابل قصيدة: «أيا دار عبلة عمت صباحا» قصيدة: «تغريبة القوافل والمطر»<sup>(111)</sup> التي تقف مقابل قصيدة: «ترتيلة البدء»<sup>(112)</sup> حيث شخصية «العراق» الكامن تماثل شخصية كاهن الحي في التغريبة. والشاعر بينهما: عزاف وكاهن يحلم بوطن منتظر، يقوم من صراع الموت والحياة، وينمو من الجذب بعد خصوبة. وقصيدتا الثبيتي «تغريبة القوافل والمطر»، و«ترتيلة البدء» تحاذيان قصيدتي خليل حاوي: «بعد الجليد»<sup>(113)</sup> و«جنية الشاطئ»<sup>(114)</sup> وتستلهمان أجواءهما، وإذا كانت قصيدتا حاوي تلجأان إلى التراث المشرقي فإن قصيدتي الثبيتي تستوحيان تراث الجزيرة العربية بكل معجمه الشعري: للشانلية، والقهوة، والريابة، والرمل، والعيس، والقوافل، والمطر، والراحطين، والنخل. ويعتبر الثبيتي أكثر الشعراء السعوديين توظيفا لهذه الرموز مستغلا خصوصيتها وارتباطها العميق بوعي سكان الجزيرة.<sup>(115)</sup> حتى قيل فيه إنه «شاعر أطلال الماضي»، وإن القضية التي يعيشها في شعره، هي عينها كامنة في لاديه ووجدانه، وهي قضية الشخصية العربية في شخصية البابلي المشرقي، فالتاريخ العربي الذي كان مشرقا بالنبوءات والحضارة والفتوح يعيش حاضرا مهينا على الصعد كلها وفي البقاع العربية جميعها، من هنا تجد مفردات صوره فهما خاصا في حركة الترميز في شعر هذا الشاعر، ويتعدى هذا الفهم إلى دور المفردة اللغوية المعبرة

عن موقع الشاعر في بيئته وفي مفهومه لواقع مجتمعه. وكذلك تُفهم المفردة التصويرية التي تشكل نصوص شعر محمد الثبيتي. (116).

#### خلاصة

إن التجربة الشعرية العربية المعاصرة في منطقة الخليج العربي والجزيرة العربية تتصادى مع حركة التجريب العربية على امتداد الوطن العربي كله. وإذا كانت القصيدة العربية الحديثة قد حاولت الخروج من أسر نمطية القصيدة العربية القديمة، فإن القصيدة المعاصرة مع جيل السبعينات والثمانينات وحتى التسعينات، تحاول أن تخرج من نمطية القصيدة العربية الحديثة، التي حملت همّ الحداثة، لتدخل في حيز ما بعد الحداثة لكنّ السؤال الذي يطرح نفسه: هل استطاع الشاعر العربي الحديث أن يثبت أقدام شعره في وطن الحداثة؟ في الوقت الذي تُطرح فيه مشاريع تغيير فكرية واقتصادية وسياسية على كل المستويات. وفي الوقت الذي يُقال فيه: «النظام الجديد» أو «الاقتصاد العالمي الجديد»، وهل القصيدة العربية المعاصرة في خصوصيتها التجريبية قادرة على التمادي وعلى التوهج مرة جديدة داخل خصوصية الفن الشعري في إطار علاقته بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي المتغير؟

إنّ التغيير داخل إطار التجريب «مغامرة» تستلزم أرضية متكاملة في مختلف مجالات الواقع العربي. وهذه المغامرة محكومة بالوعي الثقافي والانفتاح الإنساني العالمي، فالأصول القديمة الثابتة ضرورية، وتأسيس الأصول الحداثيّة المقدودة على قد القرن الطالع ضرورية أيضاً.

وإن اشكالية التعاقبية بين الأصول القديمة والأصول الحديثة تحددها حتمية التغيير التاريخي والاستجابة لدواعي الزمن المقبل على مستوى العقلانية العربية الجديدة، فنخرج من جديد من حد للملوكية الى حد الحرية بمنطق العقل والفكر المنوّز والابستمولوجيا [Epistemologie] العالمية الراقية، مع الحفاظ على السمات الأساسية للشخصانية [Personnalite] العربية الأصلية في الذات والفكر. والخروج من ترهات الماضي ومعوقاته إلى رحاب الإنسان الكوني وفكره وعلموه.

\*\*\*\*\*



## الهوامش

- (1) راجع، سامي أنعم : ما بعد الحداثة ، ط ١ ، دار كتابات ، بيروت ، 1994 ، صفحة الغلاف الأخير.
- (2) راجع مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، لا ط . مكتبة لبنان، بيروت . 1974 ، ص 368.
- (3) راجع، منيف موسى: شجرة النقد، ط ١ ، منشورات ميريم، بيروت، 1992 ، ص 62.
- (4) قاسم حداد وأمين صالح: الجواشن، ط ١ ، دار توفيق، المغرب ، 1989 ، ص الغلاف الأخير
- (5) النضري: المواقف والمخاطبات، لا ط . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، تح. آرثر أريزي، تقديم وتعليق عبدالقادر محمود، 1985 ، ص 69 و 70.
- (6) قاسم حداد: البشارة، ط ١ ، الشركة العربية للوكالات والتوزيع وأسرة الكتاب والأدباء في البحرين 1970 ، ص 24 و 30 و 31، و 32.
- (7) مـنـص 161 وما بعدها.
- (8) مـنـص 193 و 195.
- (9) مـنـص 161 – 162.
- (10) عارف الخاجة: بيروت، وجمرة العقبه، دار الطليعة، الكويت 1983 ، ص 13 و 14.
- (11) مـنـص 22.
- (12) تعابير هذه الفقرة مستقاة من قصيدة الشاعر السابق نكرها.
- (13) مـنـص 23
- (14) راجع ، أوسنث وأرين ورينييه ويليك: نظرية الأدب، لا ط ، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ، لا ت. ص 148 و 159.
- (15) مجلة الطريق، كانون الثاني 1971 ، ص 95 – 96 ، نقلها طراد الكبيسي: موقف الشاعر من قضايا التحرر والوحدة في الوطن العربي، في كتاب في قضايا الشعر العربي المعاصر، لا ط . المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم 1988 ، ص 146-147.
- (16) راجع إبراهيم عبدالله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي، سلسلة عالم المعرفة 105، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1986 ، ص 16.
- (17) هنري بوفيفر: علم الجمال: لا ط . دار الحداثة ، بيروت ، تر. محمد عيتاني، لا ت. ص 44.
- (18) الياس أبوشبكة: مقدمة «أفاعي ألفريدوس»، المجموعة الكاملة في الشعر، م ١ ، ط ١ ، دار رواد النهضة الأوريسية، جونية 1985 ، ص 218.

- (19) راجع، عز الدين اسماعيل: الشعر في إطار العصر النوري، لاه دار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة 1966، ص48.
- (20) قاسم حداد: خروج رأس الحسين من المدن الضائفة، لاه دار العودة، بيروت 1972 ص63 وما بعدها.
- (21) محمد نزيه القبرصلي، فتي من مدينة صيدا ، جنوب لبنان، كان عمره اثني عشر عاماً، يوم خرج في التاسع عشر من كانون الثاني (يناير) 1984، حاملاً بندقية، وأطلق النار على دورية للعدو الاسرائيلي منتقماً لكرامة وطنه وشعبه عقب الاجتياح الاسرائيلي الغادر للبنان عام 1982، وقد سقط القبرصلي شهيداً ليقف رمزاً في القلب والذاكرة. والقصيدة في ديوان ، قلنا لنزيه القبرصلي، لا . ط.، المجلس الثقافي للبنان الجنوبي واللجنة الوطنية الدائمة لمناصرة المقاومة اللبنانية في دولة الإمارات العربية المتحدة ، لا. ت ، ص31، وما بعدها.
- (22) م.ن. المقبلة ص13.
- (23) جلال فاروق الشريق: الشعر العربي الحديث، الاصول الطبقية والتاريخية، لا. ط اتحاد الكتاب العرب دمشق 1976، ص128-129.
- (24) قاسم حداد، الدم الثاني، لا. ط. دار الغد البهرين، 1976، ص57، وما بعدها.
- (25) عارف الخاجة : صلاة العيد والتعب طأ ، واتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة 1981، ص79.
- (26) محمد الفيتوري: البطل والثورة والمشفقة في: ديوان محمد الفيتوري، م1، طه منشورات الفيتوري، بيروت، 1981، ص443.
- (27) عارف الخاجة: صلاة العيد، والتعب، ص64.
- (28) عارف الخاجة: علي بن المسك التهامي يفاجئ قائله، طأ. اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة، 1989، ص48-49.
- (29) م.ن.ص65.
- (30) م.ن.ص39.
- (31) غالي شكري: أدب المقاومة ، لا. ط. دار المعارف بمصر، 1970، ص351.
- (32) محمد الثبيتي: تهجيت حلاً تهجيت وهماً، طأ، لادار السعودية، جدة 1983، ص69.

- (33) راجع عبدالله المغيقل: «الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية» في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م 6، ط 1، 1995.
- (34) محمد الشبيبي: تهجيت حلاًماً تهجيت وهماً، ص 71.
- (35) م.ن. ص 75-76.
- (36) القضايريس لا. ط. النادي الأدبي الثقافي، جدة، لا. ت، ص 7-10-50-60.
- (37) م.ن. ص 50 وما بعدها.
- (38) م.ن. ص 7 و 60.
- (39) راجع نوري حمودي القيسي: البطل في التراث، لا. ط. دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، 1988، ص 8.
- (40) ورد في كتاب «مناجج النقد الأدبي»، لديفيديتش لا. ط. دار الثقافة . بيروت ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة إحسان عباس 1967، ص 194.
- (41) راجع علوي الهاشمي: «الشعر العربي المعاصر في البحرين» في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م 6، ص 106.
- (42) محمد سلمان العبودي: «الشعر العربي المعاصر في الامارات العربية المتحدة» في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م 6، ص 88.
- (43) عبدالله المغيقل: «الشعر العربي المعاصر في المملكة العربية السعودية» في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م 6، ص 186.
- (44) عز الدين اسماعيل: التفسير النفسي للأدب ، لا. ط. دار الثقافة – دار العودة – بيروت . لا. ت. ص 46.
- (45) J.P sartre: Qu'est ee que la litterature N.R.f Paris 1978 P.98
- (46) ورد في كتاب فيليب كامبي: العشق الجنسي والمقدس، ط 1، دار الحصاد – دمشق – ترجمة عبدالهادي عباس 1992، ص 151.
- (47) يمكن مراجعة ترجمته بالمرية للدكتور ثروت عكاشة ، ط 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1991.
- (48) نقلها ، فيليب كامبي في: العشق الجنسي والمقدس ، ص 14.
- (49) م.ن. ص 151 – 152.

- (50) يمكن مراجعة كتاب، محمد حسن عبدالله، الحب في التراث العربي، سلسلة عالم المعرفة رقم 36، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت 1980.
- (51) قاسم حداد: النهروان، ط 1، للطبعة الشرقية، البحرين 1988، ص5.
- (52) قاسم حداد: البشارة ص42-47.
- (53) في قصيدة: قولي لنا يا شهر زاد، م ص57 وما بعدها.
- (54) قاسم حداد: الدم اللثاني، ص104 وما بعدها.
- (55) قاسم حداد: قلب الحب، ط1، دار ابن خلدون، بيروت 1980، ص59-60.
- (56) جوزيف صايغ: كتاب أن - كولين، ط 2، للتعاونية اللبنانية للتأليف والنشر - بيروت 1974.
- (57) نزار قباني: كتاب الحب، ط 14، منشورات نزار قباني، بيروت، 1990.
- (58) جوزيف صايغ: كتاب أن - كولين، ص57-58.
- (59) قاسم حداد: قلب الحب، ص9 و10.
- (60) نزار قباني: كتاب الحب ص23.
- (61) قاسم حداد: قلب الحب، ص165.
- (62) قاسم حداد: النهروان، ص62.
- (63) راجع جريدة الاتحاد، أبو ظبي - الاربعاء 14 آب (أغسطس) 1996، الموافق 29 ربيع الاول، 1417 هـ. ص24.
- (64) عارف الخاجة: بيروت وجمرة العقبة، ص13-14.
- (65) بكري شيخ أمين، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط 6، دار العلم للملايين، بيروت، 1994، ص238-239.
- (66) محمد الثبيتي: تهجيت حلما تهجيت وهما، ص101 و102.
- (67) نزار قباني: الرسم بالكلمات، في الأعمال الشعرية الكاملة، ط 1، ص12، منشورات نزار قباني، بيروت 1983، ص464-466.
- (68) محمد الثبيتي: تهجيت حلماً تهجيت وهماً ص79، وما بعدها.
- (69) عبدالله الفخامي: تشريح النسر، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987، ص58 و59.
- (70) محمد الثبيتي: التضاريس، ص74 وما بعدها.

- (71) أوسن وارن، وديني ويليك: نظرية الأدب، ص 148، 159، 202.
- (72) إ.إ. ريتشاردن: مبادئ النقد الأدبي، لا ط. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، ترجمة. مصطفى بدوي، مراجعة. لويس عوض 1963، ص 118 و 121.
- (73) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، لا ط. دار اليقظة العربية، ترجمة. سلمي خضراء الجيسري، مراجعة توفيق صايغ 1963، ص 16.
- (74) مصطفى سوييف: الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشعر خاصة، ط 3، دار المعارف بمصر، 1970، ص 281.
- (75) قاسم حداد: البشارة، ص 7 - 9.
- (76) راجع مقنة أي طبعة من: V.Hugo: les Contemplations.
- (77) قاسم حداد: البشارة، ص 163-164.
- (78) راجع الغلاف الأخير لجوان عارف الخاجة: علي بن المسك التهامي يفاجي قاتليه.
- (79) محمد الشيبتي: التضاريس، ص 39-40.
- (80) J.Cohen: Structure du langage Poétique, Flammarion, Paris 1977- P.97.
- (81) S.Mallarme: Igitur divagation un coupdede's N.R.F Paris 1976.
- (82) J.Cohen: Structure de langage Poétique P. 13.
- (83) أرشيبالد مكليش: الشعر والتجربة، ص 21-22.
- (84) الأصفهاني: الأغاني، ج 23، مؤسسة جمال للطباعة والنشر، بيروت، لا ت ص 200 (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية).
- (85) Roland Barthes: Le Degrè Zéro de L'écriture Seuil Paris 1971, P:37.
- (86) Georges Mounin: Elefs Pour la Linguistique, 2ème ed seghers, Paris 1971 P.
- 163
- (87) Ezra Pound: A.B.C de la lecture Gallimard Paris, P.P 22, 30.
- (88) قاسم حداد: شطايا، لا ط. الفارابي، بيروت 1983، ص 44، 60.
- (89) راجع في هذا المجال، كتاب، س. موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث، ط. عالم الكتب القاهرة. ترجمة سعد مصلوح، 1969.

- (90) كنتُ كابدتُ هذا الشكل الذي اسميته الشكل السعفوني في الشعر العربي المعاصر في أوائل السبعينات. راجع ديواني: عاشق من لبنان، نشر خاص، ولا سيما قصائدي: لبنان على الخشبية، ومواسم الحب والموت، وأسميك عشقاً، يقيئاً مني ان البناء الدرامي للتصيدة العربية المعاصرة وبخاصة تلك التي تتناول هموم شعب في قضاياها المصيرية يتطلب هذا الشكل الشعري (منيف موسى).
- (91) راجع ديوانه: قصائد إلى حبيبتني آسيا، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1983، ص 72. وراجع أيضاً منيف موسى: شجرة النقد، ط 1، منشورات ميريم، بيروت 1992، ص 75.
- (92) عارف الخاجة: قلنا لنزيرة القبرصلي، ص 34-35.
- (93) راجع، بيار غيرو: علم الدلالة، ط 1 منشورات عويدات، بيروت - باريس، ترجمة أنطوان أبوزيد، 1986، ص 45.
- (94) كمال بشر: علم اللغة العام - علم الأصوات، القسم الثاني، ط 6، دار المعارف بمصر، 1980، ص 101 و 109، و 119.
- (95) A.Rimbaud: œuvres Poétique Garnier, Flammarion, Paris 1964 P.75
- (96) محمد النبيتي: عاشقة الزمن الوردي، ط 2، الدار السعودية، جدة، 1982، ص 7 و 8.
- (97) منيف موسى: في الشعر والنقد، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1985، ص 37.
- (98) محمد النبيتي: عاشقة الزمن الوردي، ص 8.
- (99) محمد النبيتي: التضاريس، ص 78.
- (100) منيف موسى: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1984، ص 346.
- (101) أنس داود: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، لا. ط. المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، لا. ت، ص 21.
- (102) فريدرش فون ديرلوفين: الحكايات الخرافية، ط 1، دار القلم، بيروت، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين اسماعيل، 1973، ص 10.
- (103) علوي الهاشمي: الشعر العربي المعاصر في البحرين، في «معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين»، م 6، ص 107.

- (104) راجع T.S.Eliot: Selected Essay, 14 ed, Harcourt Brace World in Newyork 1964 P.P 124-125.
- (105) مل روزنتال: شعر المدرسة الحديثة، لا. ط. المكتبة الاهلية ، بيروت، ترجمة جميل الحسيني، مراجعة موسى الخوري، 1963، ص33.
- (106) م.ن.ص 134 (انظر للحاشية)
- (107) محمد سليمان العبودي: «الشعر العربي المعاصر في الإمارات العربية المتحدة»، في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م6 ص88.
- (108) محمد لطفي اليوسفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ط2، سراس للنشر تونس، 1992، ص158 أو 144.
- (109) علي عثمري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس - ليبيا 1978، ص53 - 55.
- (110) محمد الشيبتي: تهجيت حلمًا تهجيت وهما ص، 69 وما بعدها.
- (111) محمد الشيبتي: التضاريس ، ص50 وما بعدها.
- (112) م.ن. ص7 وما بعدها.
- (113) خليل حاروي: الديوان، لا ط. دار العودة، بيروت 1972، ص87 وما بعدها.
- (114) م.ن.ص. 29 وما بعدها.
- (115) راجع، معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، م6 ص191-193.
- (116) من دراسة للدكتور علي البطل في كتاب: الندوة الثقافية المتخصصة..حول المفهوم الاسطوري في شعر محمد الشيبتي؛ المهرجان الوطني للتراث والثقافة، إعداد الإدارة العامة للمهرجان - الرياض، 1993، ص389.

\*\*\*\*\*

## المصادر والمراجع

### ١- الأعمال الشعرية (الأصول)

- (1) الثبتي ، محمد: التضاريس، لاط. النادي الأدبي الثقافي، جدة، لا.ت.
- (2) الثبتي ، محمد: تهجيت حلاًماً تهجيت وهماً، ط١، الدار السعودية ، جدة ، 1983.
- (3) الثبتي ، محمد: عاشقة الزمن الوردى، ط2، الدار السعودية، جدة 1982.
- (4) حداد ، قاسم: انتماءات، ط١، دار الفارابي، بيروت 1982.
- (5) حداد ، قاسم: البشارة، ط١، الشركة العربية للوكالات والتوزيع واسرة الكتاب والأدباء، البحرين، 1970.
- (6) حداد ، قاسم: خروج رأس الحسين من المدن الخائنة ، لا ط. دار العودة، بيروت 1972.
- (7) حداد ، قاسم: الدم الثاني، لا . ط. دار الغد، البحرين، 1976.
- (8) حداد ، قاسم: شظايا، لا . ط. دار الفارابي ، بيروت 1981.
- (9) حداد ، قاسم: عزلة الملكات، ط١، اسرة الأدباء والكتاب ، البحرين 1991
- (10) حداد، قاسم: قلب الحب، ط١، دار ابن خلدون، بيروت، 1980.
- (11) حداد ، قاسم: القيامة، لا. ط. دار ابن رشد بيروت، 1980.
- (12) حداد ، قاسم: للنهروان، ط١، المطبعة الشرقية ، البحرين، 1988.
- (13) حداد ، قاسم: يمشي مخفوقاً بالعول، لاط. رياض الرئيس للكتب والنشر، لندن. لا.ت.

### التصويع

- (14) حداد ، قاسم وصالح، أمين: الجواشن ، ط١، دار توفيق، المغرب، 1989.
- (15) الخاجة ، عارف: بيروت 11 وجمرة العقبة لاط. دار الطليعة ، الكويت، 1983.
- (16) الخاجة ، عارف: صلاة العيد والتعب، ط١، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة 1968.
- (17) الخاجة ، عارف: علي بن المسك التهامي يفاجئ قاتليه، ط١، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية المتحدة 1989.
- (18) الخاجة ، عارف: قلنا لنزىه القبرصلي، لاط. المجلس الثقافي اللبناني الجنوبي واللجنة الدائمة لمناصرة المقاومة الوطنية اللبنانية في ا.ع.م. لا.ت.

### ب- المراجع العربية،

- (1) أبوشبكة ، إلياس: المجموعة الكاملة في الشعر، م١، ط١، دار النهضة - دار الأديسية ،  
جوانيه 1985.



- (2) آدم ، سامي: ما بعد الحداثة، ط1، دار كتابات، بيروت1994.
- (3) اسماعيل، عز الدين: التفسير النفسي للأدب، لا.ط. دار الثقافة، بيروت ، لا.ت.
- (4) اسماعيل ، عز الدين. الشعر في إطار العصر الشوري، لا.ط. الدار المصرية للتأليف والترجمة ، القاهرة 1966.
- (5) أمين ، بكري شيخ، الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية، ط 6، دار العلم للملايين، بيروت، 1994.
- (6) بشر، كمال: علم اللغة العام - علم الأصوات، القسم الثاني ط 6، دار المعارف بمصر 1980.
- (7) حاوي ، خليل: الديوان، لا.ط. دار العوبة ، بيروت 1972.
- (8) داود ، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، لا.ط. المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا ، لا.ت.
- (9) زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ط1، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ، طرابلس - ليبيا - 1978.
- (10) سويف ، مصطفى: الأسس النفسية للإبداع الفني - في الشعر خاصة، ط 3، دار المعارف بمصر 1970.
- (11) الشريف، جلال فاروق: الشعر العربي الحديث - الأصول الطبقية والتاريخية لا.ط. اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1976.
- (12) شكري ، غالي: أدب المقاومة ، لا. ط. دار المعارف بمصر، 1970.
- (13) شمس الدين، محمد علي : قصائد مهربة إلى حبيبتي آسيا، ط 2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1983.
- (14) صابغ، جوزيف: كتاب أن - كولن ، ط2، التعاونية اللبنانية للتأليف والنشر، بيروت 1974.
- (15) عبدالله، محمد حسن: الحب في التراث العربي، لا.ط سلسلة عالم المعرفة رقم 36، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1980.
- (16) الفذامي ، عبدالله: تشريح النص، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1987.
- (17) غلوم، إبراهيم عبدالله: المسرح والتخيل الاجتماعي في الخليج، لا.ط. سلسلة عالم المعرفة رقم 105، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت 1986.
- (18) الفيتوري، محمد: الديوان م 1، ط 4، منشورات الفيتوري، بيروت 1981.
- (19) قباني ، نزار: الأعمال الشعرية الكاملة، م 1، ط 12، منشورات نزار قباني بيروت 1983.

- (20) قباني ، نزار: كتاب الحب، ط 14، منشورات نزار قباني، بيروت 1990.
- (21) القيسي، نوري حمودي: البطل في التراث، لا ح. دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1988.
- (22) موسى، منيف: شجرة النقد، ط 1، منشورات ميريم، بيروت 1992.
- (23) موسى، منيف: في الشعر والنقد، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1985.
- (24) موسى، منيف: نظرية الشعر عند الشعراء النقاد في الأدب العربي الحديث، من خليل مطران إلى بدر شاكر السياب، ط 1، دار الفكر اللبناني ، بيروت 1984.
- (25) وهبة، مجدي: معجم مصطلحات الأدب، لا ح مكتبة لبنان - بيروت 1974.
- (26) اليوسفي، محمد لطفي: في بنية الشعر العربي المعاصر، ط 2، سراس للنشر، تونس 1992.

#### ج - الكتب التراثية:

- (27) الأصفيهاني: الأغاني، ج 23، مؤسسة جمال للطباعة، والنشر ، بيروت لا.ت. (نسخة مصورة عن طبعة دار الكتب المصرية).
- (28) النفري: المرافق والمخاطبات، لا ح. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ترجمة أرثر أريزي، تقديم وتعليق عبدالقادر محمود 1985.

#### د - الكتب المترجمة

- (29) أوليفد : فن الهوى، ط 3، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ترجمة ثروت عكاشة 1991.
- (30) ديتش، ديفيد: مناهج النقد الأدبي ، لا ح. دار الثقافة ، بيروت، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة احسان عباس، 1967.
- (31) روزنتال، م.: شعراء المدرسة الحديثة، لا ح. للمكتب الأهلية ، بيروت، ترجمة جميل الحسيني، مراجعة موسى الخوري 1963.
- (32) ريتشاردن، إ.أ: مبادئ النقد الأدبي، لا ح. وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ترجمة جميل الحسيني، مراجعة موسى الخوري، 1963.
- (33) غيري، بيان: علم الدلالة، ط 1، منشورات عويدات- بيروت - باريس، ترجمة أنطوان أبوزيد 1980.
- (34) فون ديرلاين، فريدريش: الحكايات الخرافية، ط 1، دار القلم، بيروت، ترجمة نبيلة إبراهيم، مراجعة عز الدين اسماعيل 1973.
- (35) كامبي، فيليب : العشق الجنسي والمقدس، ط 1، دار الحصاد، دمشق، ترجمة عبدالهادي عباس 1992.

- (36) لوفيفر ، هنري: علم الجمال، لا ط. دار الحداثة بيروت، ترجمة محمد عيتاني، لا.ت.
- (37) مكليش، ارشيبالد: الشعر والتجربة، لا ط. دار اليقظة العربية، ترجمة سلمى خضراء الجبيري، مراجعة توفيق صايغ 1963.
- (38) موريه، س: حركات التجديد في الشعر العربي الحديث، ط. عالم للكتب، القاهرة، ترجمة سعد مصلوح 1969.
- (39) وأرين، أوستن وويلك، رينيه: نظرية الأدب، لا ط. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق ، ترجمة محيي الدين صبحي، مراجعة حسام الخليل، لا.ت.

#### هـ - الكتب الأجنبية:

- (40) Barthes Roland: le Degre Zero de la Lecture Seuil Paris 1971.
- (41) Cohen Jean: Structure du langage poetique Flammarion Paris 1977.
- (42) Eliot. T.S: Selected Essays 14 e.ed Hareourt, Brace & World . ine New York 1964 .
- (43) Hugo, Victor: les Contemplations.
- (44) Mallarmé's: Igitur divagation une coupe Des, N.R.F Paris 1976.
- (45) Mounin Georges: Clefs Pour la linguistique ,2eme ed Seghers Paris, 1971.
- (46) Pound. Ezra: A.B.C de la lecture Gallimard Paris
- (47) Rimbaud Aoeuvres Poetique Garnier Flammarion Paris 1964
- (48) Sartre J.P: Qu`est ce que la litterature N.R.E Paris 1978

#### و - الدوريات والموسوعات وما إليها:

- (49) جريدة الاتحاد - أبوظبي.
- (50) مجلة الطريق - بيروت.
- (51) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، مجلد 6، ط 1995.
- (52) نشرة الندوة الثقافية المتخصصة للمهرجان الوطني للتراث والثقافة. الرياض 1993.

\*\*\*\*\*

رئيس الجلسة الدكتور منصور الحازمي،

شكراً للدكتور منيف موسى على تليخيصه لهذا البحث القيم، وقبل أن أعطي الكلمة للصدیق الدكتور معجب الزهراني أود أن أتبع نفس الأسلوب الذي أتبع يوم أمس في أن يكتب كل من أراد تعليقاً ورقة، وسيأخذها أحد العاملين هنا ليوصلها إليّ في حدود الوقت الذي اتفقنا عليه..

والدكتور معجب:

- ولد في منطقة الباحة جنوب غرب المملكة العربية السعودية، ١٩٥٤.
  - نال البكالوريوس من جامعة سعود عام ١٩٧٦، تخصص لغة عربية.
  - حصل على الشهادة العليا في اللغة والحضارة الفرنسية من السريون، باريس ٤.
  - حصل على دبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي الحديث من السريون الجديدة، باريس ٣.
  - نال الدكتوراة في الأدب العام والمقارن عام ١٩٨٩، وذلك على أطروحته بعنوان: صورة الغرب في الرواية العربية المعاصرة.
  - يعمل حالياً أستاذاً للنقد الأدبي الحديث وعلم الجمال بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.
  - عمل مراسلاً ثقافياً من باريس لبعض المجلات والصحف السعودية ثم مديراً لمكتب «جريدة عكاظ» في باريس.
  - أسس بالاشتراك مع بعض الباحثين العرب والفرنسيين مجلة دراسات شرقية، الصادرة من باريس بالعربية والفرنسية والإنجليزية ومجلة محكمة.
- فليتفضل د. معجب. شكراً جزيلاً..

## البحث التاسع

### دراسة في شعر

قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الثبيتي

د. معجب الزهراني

إضاءات،

«التقد الحقيقي المزممسات  
والخطابات لا يتمل في مجاكتها  
ولما في تميزها وفصل بعضها  
عن بعض...»

«ولان يارت،

الكلمة

وانا وانتم

إذا لم تتحول

انكسرتا»

(قاسم حداد)

#### 1 - تنوير / فائحة،

بدءاً أميز بين «ميتافيزيقيا النور» و «فكر الأنوار» و«أيديولوجيا التنوير» أعني بالمفهوم الأول كل منظومات الأفكار المبنية على، أو المنبثقة عن، أو المكرسة لأي خطاب يضع موضع التعارض والتناقض الحدي كلمتي «النور» و«الظلام» لكي يلحق بالأولى مقولات «إيجابية» مثل الحق والخير والهداية والعقل والعلم والتقدم والسعادة .. وبالثانية مقولات «سلبية» مثل الباطل والشر والضلال والحقم والجهل والشقاء الدنيوي أو الأخرى، أو كليهما.

وأعني بفكر الأنوار ما يعنيه كمصطلح شائع في المعاجم والموسوعات وبعض الأدبيات الغربية، أي حركات الأفكار والاعتقادات التي هيمنت على الثقافة الغربية في

«اختار الناقد عنواناً آخر لبحثه هو: «من تنوير للعالم، إلى تطوير التجربة الشعرية، قراءة أولية في إنجازات قاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الثبيتي».

القرنين 18/17 والتي تتجه إلى «المحافظة» في بريطانيا وإلى العلمانية في فرنسا وهي مشبعة بالروح الديني في ألمانيا وبالفكر الطهراني الذرائعي في الولايات المتحدة كما يشير إليه Von Belaval محرر المادة في «الموسوعة الفرنسية» Encyclopedia Universalis.

أما أيديولوجيا التنوير فنعني بها أي ممارسة فردية أو جماعية ، خطابية أو مؤسسية ، تستهدف تحويل بعض الأفكار وبعض المعتقدات وبعض القيم التي تعتقد أنها «تنويرية» إلى مشروع أو برنامج يهيمن على غيره سواء بهدف تهميشه أو بهدف نفيه ومحوه، ويغض النظر عما إذا كانت مرجعية الأفكار والمعتقدات والقيم ميتافيزيقية أو تاريخية «عقلانية».

من هذا المنظور «النقدي» فإن مثل هذا التمييز يكشف لنا عن التوهم الاستعماري وقد تحول إلى جملة من الأفكار والتصورات والاجتهادات التي تحولت أو حولت بدورها إلى «عقيدة» تحكم وتوجه الممارسة في عالم الواقع كما في عالم الرغبة والخيال والحلم.

هذا ولعل من الطبيعي أن يقوبنا البحث عند ممارسته، بعمق وجدية، إلى غير ما كنا نبحث عنه في البدء ، وقد يكون أهم منه. وعلى الباحث «المتنور حقا» أن يقبل بهذا المبدأ المعرفي - النقدي حتى وإن أثار قلق آخرين بمغامرته الفكرية الحرة التي تشبه مغامرة المبدع، الشاعر وغيره، إذ كلاهما لا يمتلك الحقيقة ولا يبحث عنها وإنما تتراعى له في موقع بعيد بعيد كأنها أفق كل بحث وكل مغامرة لا أقل ولا أدل. وهنا يعجبني قول كانط أحد مفكري «عصر الأنوار» الكبار، إن الطريق النقدي هو كل ما تبقى لنا لأن الرؤية النقدية من أهم وأبقى وأجدى ما تبقى لنا من «فكر الأنوار». كما يعجبني ويمتعتني قول رينيه شار«يعجبني الإنسان غير واثق من النهايات مثل شجرة فاكهة في شهر نيسان».

أما ميشيل فوكو فيختم نصاله بعنوان «ما الأنوار» وهو عن كانط وسؤال الفلسفة الدائم هذا كما يقول.. هكذا «لا أسري إن كان بإمكاننا اليوم القول بأن الفكر النقدي

يتطلب الإيمان بـ «الأثوار» لكنه يتطلب ، بالتأكيد ، العمل الدائم على حدودنا ، أي عناء متصلاً ومثابرة دائمة هي ذاتها شكل تعلقنا واقتنائنا بالحرية». واطن هذا القول سيعجب كثيرين غيري ولذا أتوقف عنده لأننقل إلى مقاربة الموضوع المخصص لي في هذه الندوة المترعة بالنوايا الحميدة والخيرة دونما شك.

## 2 - مقاربة نقدية، أولية،

لو كنا مدعوين للحديث والبحث في أفكار ومواقف وخيارات الشعراء كشريحة أو فئة من النخبة الثقافية بصدد قضايا محددة مثل: حرية التفكير والتعبير، الديمقراطية، حقوق الإنسان والمواطن، وضعيات المرأة، ظواهر العنف والتطرف .. الخ، ومن منظور «فكر التنوير» بمعناه الاصطلاحي تحديداً ، لما بدا لنا ذلك الالتباس والإشكال الذي نجده في عنوان «الشعر والتنوير» ففي مثل هذه المقام سنكون جميعاً أمام نثرية معرفية تطرح الراي والفكرة ووجهة النظر وتبرزها منطقياً وعقلانياً بحيث يسهل تحديدها وتصنيفها أو الحكم لها أو عليها إذ لا مجال للعب بالكلمات ولا قيمة له هنا .

ونحن كنقاد لن نكون «نقاداً» فحسب إذ سنضطر، مثلنا مثل الشعراء إلى الحضور والمشاركة كمثقفين Intellectuels يفترض أن لدينا ما نفكره ونؤمن به ونعلنه وندافع عنه خارج أطر تخصصاتنا الضيقة، وهو أمر مشروع تماماً وكلنا لا بد أنه مارس ويمارس هذا النمط من الفعل والحضور الثقافي – الفكري بين حين وحين.

أما إذ يتعلق الأمر بالشعر والتنوير فلا بد من «فك اللبس» وتفكيك ما وراءه من عدم إدراك لعلاقات المغايرة والاختلاف، ولا أقول التناقض أو التناقض بين تسميتين لظاهرتين مجال تحقق أحدهما الفكر، بمعناه العام، ومجال الأخرى الفن أو الجمال بمعناه العام أيضاً! تماماً كأن نقول «الموسيقى والتنوير» أو «التشكيل والتنوير» أو «الرقص والتنوير».

فلن نعدم بين الشعراء أنفسهم من يذكرنا بأن الشعر إنما يصنع بالكلمات لا بالأفكار حسب تلك العبارة المألوفة الشهيرة، ومن أن يكون لأحدنا الحق في الحكم

عليه بأنه غير متطور أو أنه غلامي لأن كتاباته غير الشعرية ومواقفه الاجتماعية والإنسانية تنفي عنه هذا الحكم.

أما حين نبحث عن الشيء في غير موضعه وبغير أدوات البحث المناسبة فلا شك أننا سنرتبك ونحار في تأويل قاسم حداد إذ يكتب:

يشعل الشمعة الوحيدة في البيت/ يفتح باب الغرفة الليلة/ التي ورثها من الأجداد/ يدفع ببطء قدمه الأولى/ ويدخل المكان الذي بلا ضوء/ ويجوس بالشمعة الشاهدة/ باحثاً عن الظلام / تنطفئ/ ويشعلها/ تنطفئ/ ويشعلها/ والثقاب يكاد ينتهي/ ولا يجد الظلام،

(شطايا، ص108)

فلا شيء هنا يمنع ناقدًا «ملتزمًا» أن يعتبر هذا «المأخوذ» - وهذا هو عنوان القصيدة - غلامياً بامتياز إذ كيف يهدر نور الشمعة الوحيدة ونور عينيه بحثاً عن الظلام وفي مكان مظلم؟! بل إن هذا التأويل/ الحكم يمكن أن يمتد إلى الشاعر ذاته لأنه انحراف عن مسار التنوير لا التنوير فحسب، حيث كتب أو «أشدد في فترة سابقة».

«الشمس حين تلتقي تجلس في كلامنا الطويل / وزهرة حمراء/ مفروسة في الكتف اليسار/ وشعلة من نار/ تعزف في أغنية النخيل/ الشمس يا أحبابي البشر/ تعرف كيف تمسح الكابة»

(البشارة - مع الأطفال، ص10)

فالكلمات والعبارات والرموز والدلالات في هذا المقطع واضحة كنور الشمس والنجوم وشعلة النار وحمرة الورد، والوضوح مدعم بالشعارات التي هي بمثابة العلامة الأيقونية المقيدة بمعنى واحد محدد مفروض عليها من خارجها. وعليه فإن الشاعر هنا، وبعكس ما هو عليه في المقطع السابق، سيكون أكثر من تنويري.

لكننا ما ننتهج منهج «الشعرية الحديثة» حتى تتغير القراءة والتأويل إذ سنتذكر أن الدلالة في الخطاب الشعري المتميز حقاً إنما هي إيحائية ظنية توهمية يكون فيها



البعيد والعميق والمائم والرجأ أهم بكثير من القريب والظاهر والمحدد والحاضر أي أنها تتجلى في المقطع الأول لا في المقطع الثاني. إننا هنا لا ندعو إلى الانحياز للغموض والتلغيز والتعمية في الشعر، وهي الاعيب يتقنها الشعراء الصغار لا الكبار وغالبًا ما تروج في أزمنة التراجع والانحطاط في الشعر والفكر كما نعلم ، لكننا أصبحنا نعي جيدًا أن الشعر هو الإنسان في كلمات ومن يستطيع الزعم بوضوح الإنسان «كما يقول» قاسم حداد نفسه:<sup>(1)</sup>

.. أما حينما يكتب بصوت الحسن بن الهيثم أو من وراء قناعه:

«صادفت الشمس ظهيرة يوم السبت/ تحمق في مرصدي المنصوب/  
على سطح الدار/ صادفت الشمس وكنت مريضًا من شكي / مريضًا حتى عظمة قلبي  
والشمس المقذوفة في أفق المنظار محايدة/ وأنا بالشك مريض/»  
(انتماذات، ص 11)

فإننا سندرك أن الشمس هنا غيرها في ذلك المقطع الواضح، إنها هنا رمز شعري كثيف الدلالة يوحي عن بعد بتلك الحقيقة الغائبة التي كان ديوجين «الفيلسوف» يبحث عنها على ضوء مصباح يشعله في رابعة النهار ولا يجدها وجاء الحسن بن الهيثم «العالم» في هذا النص ليكون هو ذاته قناع وصوت الشاعر القلق المريض بالشك لا لشيء إلا لأن الحقائق النهائية الواضحة مما يقنع به كبار الفلاسفة وكبار العلماء وكبار الشعراء.<sup>(2)</sup>

ففي الشعر «تتحول العلاقات بين الصوت (أو الصورة للكلمة المكتوبة) والمعنى من علاقة جلية إلى علاقة خفيفة أيضًا ويكون الشاعر قادرًا على تحريك كلماته لتؤدي دور السحر الإيحائي الذي تمارسه اللغة عمومًا واللغة الشعرية على وجه الخصوص كما يقول رومان جاكبسون:<sup>(3)</sup>

«وهذا ما يؤكد منظر آخر في مجال «الشعرية» هوج كوهين إذ يقول: «إن طبيعة الفارق بين النثر والشعر لغوية ، أي شكلية إنه لا يكمن في المادة الصوتية ولا في المادة الأيديولوجية، بل يكمن في نمط خاص من العلاقات التي يقيمها الشعر بين الدال والمسلول من جهة وبين المدلولات من جهة أخرى»<sup>(4)</sup>.

فالشعر لم يعد من هذا المنظور كلامًا موزونًا مقفى وله معنى كما أن الشاعر لم يعد لسان حال القبيلة أو الأمة أو الحزب، أو حتى ترجمان ذاته الواعية إذ تكون في مقام الوضوح والعبادية والاطمئنان إلى الحقائق والخطابات السائدة. من هنا فإذا كان لسانيا كبيرا مثل بلومفيلد يعتبر البحث في مجال المعنى «من أضعف مناطق البحث اللساني عمومًا، لأنه يقتضي منا الخروج عما في العبارة أو النص إلى أشياء ذهنية لم يمتلك الإنسان بعد أدوات البحث الجاد فيها»، فإن الصعوبة تزداد كمًا ونوعًا في الخطاب الشعري الأقرب إلى دائرة القموض والعتامة والكثافة بطبيعة لغة «الخاصة».

فالشاعر ، كما يقول جمال الدين بنشيث، «لا يفسر شيئًا ولا يفحص شيئًا ولا يؤكد شيئًا وإنما يختطف بلمح البصر في جوف كلمة وفي مصير جملة نتفًا من الأسرار المؤسسة لروح العالم»<sup>(5)</sup>. كان هذا الشاعر/ الناقد يستعيد بطريقته الخاصة مقولة هولدرين الشهيرة «أما ما تبقى فيؤسسه الشعراء» لأن ما يتبقى بعد المعرفة العقلية أو العملية أو البنائية أو الأيديولوجية هو الأهم والأخطر لأنه جزء من ذلك السر الذي لا يقال ولا يسمى وإن حاول الشاعر الهجس والحدس به وإيهامنا بالاقتراب منه أو القبض عليه في لحظة قراءة تشبه لحظة الكتابة الإبداعية ذاتها<sup>(6)</sup>.

ولعل أحد مصادر ومظاهر المعاناة الشعرية الأشق والأعمق إنما تتمثل تحديدًا في محاولة الشاعر المتميز حقًا تملك لفته الخاصة من اللغة / اللغات العامة ، لأنه يعي ويعلم قبل غيره ، وأكثر من غيره أن كل رمان شاعريته وشعرية انجازيه يكمن في قدرته على محور نوايا الآخرين وأثارهم من لفته ونصه. فالمحاولة هنا هي بحث شاق وملذوذ يتطلب موهبة كبيرة وجهدًا أكبر هدفه تمرير الكلمة في العبارة الشعرية من دلالتها ووظائفها المعتادة لتتحول وتحول النص معها إلى «إشارة حرة» مفتوحة على القراءات والتأويلات. أما الشاعر الذي لا يتحقق له هذا الشرط فالمؤكد أنه لن ينتج إلا «النظم» الذي يدخل في ما يسميه الغذامي بحق «جملة التمثيل الخطابي» أو «الجملة الصوتية المقيدة» وهذا النمط من الشعر موجود بكثرة في كل الآداب واللغات، بل وفي انجاز الشاعر المتميز ذاته ، وقد يكون عموديًا وقد يكون مرسلاً أو حرّاً أو مدوراً لكنه ليس هو الشعر<sup>(7)</sup>.

وباختصار يمكن القول في ختام هذه الفقرة بأن الفكر النقدي الحديث حقًا لم يعد مسكونًا بهاجس الانبئات والشرح والتبرير وإنما همه الأساس طرح التساؤل وبحث طرائق القول وتحليلها بما يضمن توليد المزيد من التساؤلات والإشكاليات.

كما أن الشعر الحديث حقًا لم يعد شعر قول وإنشاد وإثارة وإفادة وإنما شعر كتابة صموتية متأملة تجيد الإنصات لأعمق هواجس الكائن وأحلامه وتحسن صوغها. والتعبير عنها في نص يكتسب صدقيته ومشروعيته الجمالية من ذاته لا من خارجه.

هذا ولعل بعض شعرائنا أنفسهم أدرك معنا وقبلنا هذا التحول العميق في الرؤى والخطابات فغامر باتجاه هذه «الشعرية الحديثة» المسكونة أبدًا بقلق السؤال والبحث والتجريب والتجاوز للذات وللآخرين.

### 3 - في التجربة وتحولاتها،

تنتمي الكتابات الشعرية لقاسم حداد وعارف الخاجة ومحمد الشبتي إلى «الشعرية الحديثة» أو «شعرية الحداثة» التي بدأت تنتشر في الفضاء التداولي العربي في الخمسينات لتهيمن فيه وعليه في العقود اللاحقة. وسواء حاولنا اجتلاء أهم ملامحها المائزة من منظور تعاقبي تحقيقي أو من منظور تزامني تحليلي فإن هناك ناطقًا مشتركًا يجمع بين كل التجارب والانجازات في إطار هذه التجربة الشعرية، ويتمثل في كونها تجسد كخطاب شكلًا من أشكال المعاناة و«التلف الدائم للحرية» بتعبير ميشيل فوكو، فتحولاتها في مستوى الأشكال والبنى الإيقاعية وفي مستوى الأساليب والصور الفنية كما في مستوى الثيمات والدلالات الثقافية الفكرية كانت ومازالت منبثقة عن هاجس البحث والتجريب والانتعاق من العادية وخطاباتها، مظهرًا مثل الشعرية الحديثة في كل مكان. أما مرجعية هذا الهاجس فلا شك أنها ماثلة في الوعي والإحساس الجديدين بالأشياء والزمن واللغة والعلاقات وهي مرجعية عالية أو كونية وإن تنوعت واختلفت تجلياتها وتمثيلاتها الخطابية بتنوع واختلاف المجتمعات والثقافات. ولعل كتابات شعراء ونقاد أمثال نازك الملائكة وأدونيس وإحسان عباس

ومحمد النويهي وخالدة سعيد ومحمد الماكري ومحمد بنيس، وغيرهم ، تعطينا من الاستطراد في الحديث عن تحولات هذه «التجربة» أو «الظاهرة» أو «الرحلة» الشعرية الحديثة أو «الحداثيّة» العربيّة<sup>(8)</sup>.

فالذي ينبغي التركيز عليه في هذا المقام هو أن انتماء كتابات شعرائنا الثلاثة إلى هذه الشعرية لا يعني أن لإنجازاتهم القربية الخاصة تفاعلت مع المنجز الشعري العربي والعالمي بنفس الصيغة وبنفس الكفاءة وهذا امر منطقي جداً، إذ إن الطاقات ليست متعائلة أو «واحدة» عندهم جميعاً، كما ان السياقات المحلية أو الصغرى الموضوعية والذاتية ، مختلفة ومتنوعة كما سنرى في الفقرات اللاحقة.

4 - من قاسم،

منذ صدور مجموعته الأولى (البشارة - 1970) إلى آخر مجموعاته الشعرية (عزلة الملكات 1991) أنجز قاسم حداد عشر مجموعات شعرية، ونصاً شعرياً نظرياً بعنوان «الجواشن» كتب مع أمين صالح، وآخر يجاور ويحاور فيه النص الشعري والنص التشكيلي أنجزه مع ضياء عزايي ، فضلاً عن كتابات مقالية غزيرة نشرت في العديد من الجرائد والمجلات البحرينية والخليجية<sup>(9)</sup>.

هذا الانجاز الإبداعي - الثقافي المتنوع والمتصل يؤكد بحد ذاته أن قاسم حداد مسكون بهاجس الكتابة حتى لكانها مجال وبليل حضوره الأهم في الزمن والمكان في الحياة والعلاقات أو لكان الكلمة والنص أثره وهويته، مجال بحثه عن معاني وجوده ومجال انجاز وتحقيق هذه المعاني.

في مجموعاته الأولى، وخاصة في «البشارة» يتجلى بوضوح الأثر القوي للخطاب الذي تتقاطع فيه الهواجس والمواقف «الإنسانية» و«القومية» و«الوطنية» و«الاجتماعية» مع الأفكار والتصورات والأحلام الذاتية لشاعر كان لا يكتب إلا ليغني أو ليتشدّد لذلك الغد المشرق الطروب. أما في مجموعاته اللاحقة فيتراجم هذا الأثر تدريجياً حتى يغيب لأن الشاعر يابسر مغامرة شعرية جديدة تقطع في المستويين الشكلي والدلالي مع ما سبق وأن أنجزه.

وسواء اعتبرنا هذه «القطيعة» تجاوزاً إيجابياً من المنظور الشعري – الجمالي أو عايناها كتراجع سلبي يأخذ شكل الانطواء على الذات وعالمها الخاص ، إلا أن الأمر يتعلق بتحول عميق في الرؤية والتجربة والممارسة الكتابية، وهو تحول نجد أولى مؤشرات في المرحلة السابقة وتحديداً في مجموعة «الدم الثاني» حيث يكتب الشاعر:

الكلمة/ وانا وانتم/ إذا لم نتحول انكسرنا (الدم الثاني ص63) (10)

في قراءة بوحية – حوارية كتبها كمال أبو ديب إثر صدور «عزلة الملكات» بعنوان «نص على نص» نجد ما يشير إلى هذا التحول باعتباره «انكساراً فاجعاً» لنقرا: في أزمنة أولى (في مكان ما من الذاكرة) : كان ثمة حلم ، بل كانت ثمة رؤيا مستقبل مضي غناها شاعر وشاعر غناه اليقين الذي لا مرأ فيه.

أما الآن والراهن فالتحول أو الانكسار الفاجع أصبح سيد المواقف ومنتج الخطابات، إن قاسم حداد – يقول الناقد – يرى الآن، لا كما رأى خليل حاوي، رؤيا في حلمه، بل إنه يرى رؤية العين ، تماماً كما أرى الآن، بيقين مطلق، ما يشبه الدم يكاد يقطر من هذا القلم الأسود على هذه الورقة التي عليها أكتب رؤيته – رؤيتي: أطفال يحشون القذائف و يسألون القتلى عن الطريق» (11).

شاعر / ناقد آخر هو محمد بنيس يكتب عن ذات التحول «تلك الأيام التي كانت فيها خطب جمال عبدالناصر تنشيك بأغاني أم كلثوم وقصائد الشعر، توالي سطوعها في منازع الرؤية حيث الأزمنة تنفتح واحدة فواحدة بين الماضي والحاضر، بين الماضي والمستقبل ، ولم يكن معنى لهويتي خارج هذا السطوع ، قبل هزيمة 1967، كنت بهذا السطوع، انحنت للكلمات فضاء بهيماً يناقض ما يتشكل وما في بلدي، ولكن الهزيمة بسرعة هزت يقين الكلمات .. لم تعد لي مقدرة على أن أكون عربياً وإنساناً في الوقت ذاته أنا عربي فقط .. جغرافية الطفيان والهيمنة تمحونا، تختار لنا موقف الأشباح» (12).

أما في إحدى كلمات «كلمات» التي غالباً ما يهيمن عليها روح قاسم لفته، رؤيته، فكره، فنقرأ عن اللحظة التالية بعد الهزيمة .. وكنا طوال الظلام العربي المعاصر كلما

عجزنا عن تغيير الواقع راقنا بأنفسنا لئلا نسمح للواقع أن يغيرنا. وفي مثل هذا الظلام، الذي يتدهور بلا هوادة، كان مجرد التشبث بالذات يتطلب طاقة احتمال مضاعفة افتقدها الكثيرون ممن يتصلون بالثقافة والفكر العربيين»<sup>(13)</sup>.

لسنا بحاجة إلى المزيد من النصوص فهي أكثر من الكارثة التي تمثلت في هزيمة 1967 أمام خصم كنا نتوقع أنه عابر في كلام عابر.

لكن هذا البعد الإيجابي، من المنظور الجمالي الإبداعي، نجده حاضراً في سياق كتابة نقدية أخرى لها سياقها الخاص وأدواتها النقدية الخاصة ومشروعها المعرفي الخاص، أعني في كتاب «السكون المتحرك» للناقد الشاعر البحريني علوي الهاشمي الذي اتخذ من «تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً» كما ورد في العنوان الفرعي الشارح للكتاب<sup>(14)</sup>.

ففي الجزء الأول من هذا الكتاب النقدي الهام وهو مخصص لـ «بنية الإيقاع» نجد إشارة محددة إلى دور قاسم في تحويل اللغة والذائقة الشعرية نحو أفق كتابة ورؤية جديدة تتصل بالمعنى الإيجابي في تحول الشاعر رغم مأسوية الشرط التاريخي العام. فالناقد يبين لنا كيف بقيت «قصيدة النثر» في الظل فترة تروى على السنوات العشر - أي منذ أن غامرت باتجاهها شاعرة اسمها إيمان أسيري - إلى أن أصدر الشاعر قاسم حداد أول مجموعة من الشعر البحريني المعاصر تختص بمثل هذا النوع من الشعر بعنوان «قلب الحب» 1980 فقد لاقت عناية خاصة من طرف النقد والصحافة والوسط الفني خاصة على الصعيد المحلي. مما يؤثر التطور الحاصل في الذوق العام والواقعين الثقافي والأدبي لتقبل قصيدة النثر «كما يقول الناقد»<sup>(15)</sup> ولكي لا يبدو كلامه هذا إنكاراً لمهبة قاسم وإعلاءً من شأن «الذوق العام» يضيف الناقد «ولسنا هنا بغافلين عما لمهبة قاسم حداد ونضج تجربته الشعرية من دور أساسي في تمثيل جمالية قصيدة النثر باعتبارها نصاً متجاوزاً لقصيدة التفعيلة في سياق تجربة قاسم الخاصة».

فرغم أن هذا التطور قد يبدو شكلياً بحثاً ، وهو بالتأكيد أهم وأعرق من ذلك ، إلا إن دلالاته الإيجابية تعزز وتؤكد طبيعته لا في سياق تجربة قاسم الذاتية ولا في سياق تجربة الشعر البحريني للمعاصر فحسب وإنما على مستوى أعم وأهم ، فهذه المجموعة هي حسب علمي ، أول مجموعة شعرية تختار قصيدة النثر أفقاً لها في الخليج وفي عموم الجزيرة العربية ، هذا بالرغم من أن شاعراً كاتسي الحاج كتبها وأصدر ديوانه الأول منذ الستينات مشيراً إلى أن قصيدة النثر هي «حليفة هذا الزمن ومصيره»<sup>(16)</sup>

ورغم أن قصيدة النثر ستستقطب أكثر فأكثر تجربة قاسم الشعرية لتبلغ بها غاياتها كما رأينا إلا أن إيجابية التحول الذي حدث في الثمانينيات ستأخذ شكلاً ودلالة أخرى من خلال «القيامة» فهي نشرت في نفس العام ، بل ويبدو من تاريخ آخر نصين في المجموعتين أنهما كتبتا في عام واحد مما يدل على أن التحول لم يكن حركة واحدة في اتجاه واحد ، بل حركة مضعفة أو مغامرة في اتجاهين . فهذه المجموعة مكتوبة على النمط التفعيلي أو «الحر» الذي به الشاعر ابتدا لكنها لا تتصل بالمجموعات السابقة شكلاً إلا لتقطع معها ثيمة ودلالة ، فالنصوص هنا كلها نص واحد يحكي رحلة بحث شعرية - تأملية إلى عوالم الذات الداخلية ومنها ، أو فيها ، إلى عوالم التجليات والكشوفات التصوفية الرحبية الغريبة والمدهشة التي كان ينطوي عليها عالم الذات دون أن يعلم الشاعر به لانشغاله بعالم الخارج والظاهر .

سنعود إلى هذه التجربة لاحقاً ، ولذا نكتفي هنا بالتأكد مرة أخرى على تنوع وعمق تحولات التجربة الشعرية هذه ، فالانكسار الفاجع ذاك لم يكن ، من هذا المنظور انكساراً ولا فاجعاً ، لأنه يمثل شكلاً من أشكال الذات الإنسانية في أقرب مواقعها وأكثرها حميمية ، أعني ذات الشاعر العميقة للبدعة العاشقة التي كانت لغة الشعار ، لا توصل إليها<sup>(17)</sup> . هذا الاكتشاف أو إعادة الاستكشاف لمعاني حضور الذات في العالم يتمركز في المجموعة الأولى حول القلب ، وليس أي قلب وإنما «قلب الحب» وفي هذه المجموعة المتزامنة معها تتعاضد العاطفة الإنسانية الأكثر أهمية وجوهية بالتمركز حول البصيرة أو الحدس الذهني - الوجداني المنبئ عن اتحاد الذهن بالقلب والفكر

بالوجدان مما يعني أن المجموعتين تشكلان وتمثلان معًا بداية بحث انطولوجي - جمالي عميق وليس مجرد مقاومة في فراغ التجريبية النزقة أو مجرد انكسار أو هروب من الواقع أو تراجع عن القضية كما أولته بعض القراءات المسطحة<sup>(18)</sup>.

ومما يدل على تنوع ووحدة التجربة الشعرية لقاسم حداد أنه أحد الشعراء العرب القلائل الذين نستطيع أن نجد في نصوصهم المفردة كما في مجموعاتهم وفي مجمل انجازاتهم آثار ودلائل نسقية عميقة يمكن اجتلائها في الحس الرفيف والمأسوي بالعالم والاستغراق الكلي في لحظة الكتابة الشعرية ، كما في الحوار المتصل مع الرموز والأقنعة التراثية (الحسين، الحسن بن الهيثم، الجاحظ، مهيبار ، الحلاج ، مجنون ليلى.. الخ) فهذا كله مما يدل بذاته على أصالة الموهبة وسعة الرؤية وعلى وعي متميز بمقتضيات الكتابة الشعرية ، وبضرورة العمل أو البحث الدائم الشاق والمُنوِّذ لامتلاك أدواتها. إن هذا الجانب يستحق أطروحة متأنية وعميقة تبحث القضية في مختلف أبعادها ومستوياتها، أما هنا فلا يتسع المقام إلا للتأكيد مجدداً على أن الكتابة الشعرية عند قاسم هاجس وهم مقيم متصل لأنها مجال ودليل حضوره الأهم في العالم، هو، وهويته ، هي هو، الأثر الكائن أو الكائن الأثر.

#### 5 - من الثيبتي وعارف

ينتمي الثيبتي وعارف الخاجة إلى جيل لاحق على جيل قاسم فحينما كان هذا الشاعر الكبير يباشر تحويل تجربته المتميزة إلى أفق شعرية جديدة ومتميزة، كما رأينا، كان الثيبتي يصدر مجموعته الأولى من الشعر الرومانسي الغزلي الموزون المقفى (عاشقة الزمن الوردي) 1980/1400<sup>(19)</sup> وعارف الخاجة يصدر مجموعة أولى من الشعر الحر المتحمس للقضية «بيروت وجمرة العقب» 1982<sup>(20)</sup>. وهكذا فكلاهما كان في طور «المحاكاة» أو البحث عن الذات فيما هو خارجها أو بعيد عنها. وكان من الممكن جداً أن تكون هذه المحاكاة بداية طبيعية لأن قلة من الشعراء والكتاب يبدؤون من حيث انتهى الآخرون. لكن قراءة المنجز اللاحق لكل منهما تكشف عن استمرارية



المحاكاة وعند لحظة التحول للبشر بالتجاوز والتفرد والتمييز يتوقف الشاعران وتنقطع التجربة بدل أن تقطع مع غيرها وتستمر مؤكدة اختلافها وتميزها وفراستها.

فبعد الإصدار الأول للثبتي صدرت له مجموعة ثانية بعنوان: «تهجيت حلمًا تهجيت وهما» 1983 وهي تنوس بين قصيدة العمود وقصيدة التفعيلة وفي كلتا الحالتين فهي مثل الأولى مترعة بشعرية الغناء الرومانسي المنيق والمعبر عن العواطف الأكثر بساطة وشفافية وعفوية. هنا كما في المجموعة السابقة نجد دلائل كثيرة وقوية تشير إلى تملك اللغة كإداة أو كوسيلة للتعبير، أما اللغة كمجال أو كفضاء لاختيار وتحقق الهوية الشعرية الخاصة فلا نجدها هنا، لحدودية وعي الشاعر بالتحولات الشعرية والفكرية في العالم العربي وخارجه<sup>(21)</sup>.

في عام 1986 صدرت له المجموعة الثالثة بعنوان «التضاريس» وكلها من نمط قصيدة التفعيلة وإن كانت مخترقة بتلويحات شكلية إيقاعية مقتبسة من الشعرية التقليدية الفصيحة والشعبية. هذه المجموعة كان من الامكان اعتبارها علامة تحول جيد وعميق في تجربة الشاعر نظرًا لبروز ظاهرة التملك المعرفي والجمالي للغة ونظرًا لاتساع الرؤية وكثافة العبارة وتطور بنية الصورة الشعرية وفراستها. لكن هذا الاعتبار يفقد بعض قيمته لأن الشاعر لم يصدر بعدها شيئًا، بل لم ينجز نصًا يتجاوز فيه قصيدتي «التضاريس» و«تغريبة القوافل والمطر» وهما بالتأكيد أهم ما أنجزه الشاعر، بل لعلهما أهم ما أنجزه شعراؤنا من جيل الثمانينات، وفي إطار قصيدة التفعيلة تحديدًا<sup>(22)</sup>. لا يتسع المقام هنا لقراءة معمقة لهذين النصين الجميلين حقًا وإذا نكتفي بالتأكيد على أن تجربة الشاعر تظل هنا ورغم هذا الابتجاز المهم محدودة كماً ونوعًا وسبقاتها العام يكاد يكون محليًا بحثًا إذ لا أثر قويًا فيه للتفاعل العميق مع الانجازات الشعرية والفكرية، خارج هذا الإطار رغم أنها كانت متاحة لهذا الجيل أكثر من الأجيال السابقة<sup>(23)</sup>. وحينما بدأت لحظات التفتيح والدهشة باكتشاف عوالم وتجارب أرحب وبدات الذات الشاعرة تغامر نحو أفق كتابة شعرية جديدة منتقلة من القصيدة الغنائية البسيطة إلى النص المركب المتعدد البنى والإيقاعات والقياسات والأبعاد الدلالية «الترميزية» ثارت تلك

الهجمة العنيفة التي شنّها بعض رموز الخطاب التقاليدي المنفلق على الحداثة والحداثيين من شعراء وقاد وكتاب قصة ومقالة وباحثين في مجالات معرفية أخرى.<sup>(24)</sup> وقد وجد «خصوم الحداثة» في بعض كتابات وقصائد من اعتبروا «رموز الحداثة» من العرب والفربيين ما يدعم تولياتهم وكان الحداثة واحدة بالضرورة في فرنسا ولبنان ومصر واليمن والمملكة<sup>(25)</sup>. هنا حدثت «صدمة الحداثة» الراجعة أو العكسية موجهة بعنف ضد حداثة الابداع والفكر فحدث ما يشبه الانكسار الدرامي المنسوي لهذا الشاعر ولغيره من الطاقات الإبداعية الموهوبة حقاً لكنها لم تكن تمتلك أكثر من هذه الموهبة فتوقف عن الإنتاج بتوقف الاستقبال الاحتفالي لإنجازها سابقاً<sup>(26)</sup>.

من جهته أصدر عارف الخاجة بعد مجموعته الأولى ثلاث مجموعات هي «قلنا لنزبه القبرصلي» 1984، «صلاة العيد والتعب» 1986 وأخيراً «علي بن السك يفاجي» قاتليه» 1989، ولم ينجز بعد شيئاً حسب علمي<sup>(27)</sup>.

ورغم اتفاقي مع بعض النقاد الذين أشادوا بتجربته من منظور سياقها المحلي وخاصة مجموعته الأخيرة، إلا إن قراءة هذا الإنجاز في مجمله لا تدل إلا على نفس المحدودية الكمية والنوعية في التجربة الشعرية والفكرية كما رأينا عند الثبتي<sup>(28)</sup>. ففي المستوى الشكلي - الإيقاعي تنتظم قصائد الخاجة في إطار قصيدة التفعيلة وإن كتب القصيدة العمودية ووظف النص الشعبي المحلي هو أيضاً في بعض قصائده. ولعل الظاهرة اللافتة للنظر في هذا المستوى تتمثل في النزعة الاستطاردية في جل قصائده، وهي ظاهرة يمكن أن تدل على طول وتدفق النفس الشعري لكنها يمكن أن تدل أيضاً على تشمت الرؤية وعلى الاستسلام للغة الداعي التي تولد التعاقبية الأفقية في العبارات والصور دونما أثر للتراكب والتحول أو للاقتصاد والتكثيف إذ لا يتمركز النص حول نوى دلالية مؤداة ومستقطبة لأجزائه وفروعه.

كذلك من حيث اللغة قد نجد في هذه المجموعة الأخيرة ما يشير إلى البحث والتجاوز في المستويات المعجمية أو التركيبية، لكنه يظل محدود القيمة والأثر كوعد لم ينجز بل تظهر في هذا المستوى تحديداً آثار المحاكاة إذ إن ظل محمود درويش العالي يطفئ ويغطي على الشاعر في الكثير من المقاطع والقصائد مما يفقده خصوصيته وفرادته<sup>(29)</sup>.

أما في المستوى الـثيماتي والدلالي فالتجربة ، جلها ، إنشاد لقضايا معلنة في عناوين المجموعات أو القصائد ومع وجاهة هذه القضايا قيميًا وإنسانيًا ورغم ما تدل عليه تكراريتها في النصوص والمجموعات من صدق يبلغ حد الإيمان ، إلا أنها تستعاد هنا بطريقة عفوية مباشرة . أي أننا نجد أنفسنا أمام ما يذكرنا ببدايات قاسم حداد لكن دونما بحث عن تعميق للرموز واستثمار للعبة الألقنة إذ إن «الواقعية» تطفئ هنا كما تطفئ النيرة الشعارية المستعارة من خارج دائرة الشعر، أي من الخطاب السياسي السائد حتى في الخبر الإعلامي . وهنا لعل من الضروري الإشارة إلى أنه لا شيء هنا ينفي أهمية ومشروعية الالتزام بالقضية الوطنية أو القومية أو الإنسانية عند الشاعر ، بل بالعكس فإن إلحاحه للتصل والمتكرر عليها يدل على أنها تحولت إلى قضيته الخاصة بمعنى ما . لكنه من المؤكد أن هذه القضايا كان من الممكن جدًا أن تثري وتعمق وتنوع أبعادها الدلالية لو تحولت وتعمقت التجربة الشعرية في كل المستويات أعلاه، وهذا تحديدًا ما يميز التجربة الشعرية عند محمود درويش وسعدي يوسف وغيرهما من «شعراء القضايا» الكبار حقًا من العرب وغير العرب<sup>(30)</sup>.

أما قصيدة «علي بن المسك» التي تهب الديوان الأخير اسمه وهويته فهي نص مهم في سياق تجربة الحاجة، إذ إن لعبة توظيف الرموز والألقنة ماثلة فيها كما أن طولها المفرط مبرر بوحدة حكاية - شعرية مرتبطة بهذا الرمز/ القناع ولغتها تبتعد بالشاعر عن المحاكاة لتقربه من لغته الخاصة ، وتحضر فيها كما عند النبتي، شعرية الفضاء اللغوي - الثقافي الصحراوي الذي يتصل فيه المخيال القديم بالحديث وبطريقة بداية جمالية لها حظ وافر من العمق والخصوصية. وتتعرّز هذه الخصوصية بانفتاح الثيمات والنوى الدلالية على أفق لا تحده وتحدده المرجعية المعروفة السائدة لكنها ربما شكلت هي أيضًا ذلك الإنجاز - العائق الذي لم يستطع الشاعر تجاوزه تمامًا كما هو حال «التضاريس» و«التغريبة» عند النبتي. وهنا لا يسعني الانتقال من توصيف الظاهرة إلى تفسيرها لأنني لا أعرف شيئًا محددًا عن مبررات وأسباب هذا الانقطاع ولذا أكتفي بالتأكيد على العامل الذاتي. فهنا أيضًا يبدو أن مغامرة الكتابة الشعرية عنده، كما عند النبتي، لم تشكل محور الارتكاز الوجودي للذات، وبالتالي فما أن

تعرضها العوائق الخارجية أو الذاتية ، أو تصادف بعض المغريات حتى تنصرف إلى تحقيق معاني حضورها في الزمن والمكان والعلاقات خارج إطار الكتابة الإبداعية.

#### 6 - محصول القراءة العامة:

أردنا من هذه القراءة الأولية العامة عرض وتحديد أبرز سمات التجارب الشعرية عند هؤلاء الشعراء وعليه يمكن بلورة محصولها في ثلاث ملاحظات تبدولنا أهم من غيرها في هذا المقام أو في هذه المقاربة.

الملاحظة الأولى ان انتماء الانجازات الشعرية لقاسم حداد والثبتي والخاجة إلى «شعرية الحدادة» لا يأخذ نفس الدلالة ولا يتحقق شعرياً بنفس الكم والنوع ولا ينبثق عن ذات العلاقات التفاعلية مع تلك الشعرية سواء في تجلياتها عند كبار الشعراء العرب أو غيرهم من كبار الشعراء العالميين في القرب وخارجه.

الملاحظة الثانية ان الاختلافات بين هذه الانجازات تظهر بجلاء في المستويين الكمي والنوعي. فتجربة الثبتي والخاجة محدودة بكثير من معنى كما رأينا فهي تشكل إضافة مهمة إلى سياقاتها الشعرية الخاصة فحسب، أما تجربة قاسم المتنوعة والعميقة فلاشك أنها توضع في الطليعة من التجارب الشعرية العربية الحديثة رغم أنها لم تحظ بعد بما تستحقه من دراسة وتعريف واستكشاف لمائزاتها الجمالية والفكرية كإضافة مهمة إلى منجز الشعرية العربية الراهنة<sup>(31)</sup>.

أما الملاحظة الثالثة وهي مبنية على السابقتين، فإن التركيز في الفقرة التالية على نماذج وعينات من تجربة قاسم هو أمر مبرر تماماً لما تثيره من دواعي الاهتمام والفضول المعرفي والفني لدى الناقد.

من هذا المنطلق سنحاول إجراء مقارنة موجزة ومركزة للحقل الدلالي الذي يتأسس وينبني حول كلمة/ علامة «النور» بكل تسمياتها وقراءتها الدالة عليها أو الموحية بها في نماذج من شعر قاسم حداد وذلك لنرى كيف أن تحولات هذه العلاقة – الرمز يمكن أن تشكل منخلاً لقراءة تحولات التجربة الشعرية لقاسم حداد في عمومها.

وهنا فمن المؤكد أننا لن نعود مرة أخرى إلى مقولات النور والتنوير والأنوار لأن تحرير الشاعر لهذه الكلمة - العلامة - الرمز أفضى إلى قطيعة ما مع فكر التنوير وأيديولوجيا التنوير وميتافيزيقيا التنوير كما سنرى.

#### 7 - النور كعلامة رمزية، مركزية، في شعر قاسم حداد

في دراسة طريفة وممتعة لمحمد النبكي بعنوان «تحولات الرمز في تجربة قاسم حداد»<sup>(32)</sup> لاحظ الناقد أن هناك «ثمانية رموز سجلت تكراراً متواتراً في نصوص هذا الشاعر بما يفوق المتتي مرة، مما يعني أنها مراكز استقطاب ويط رئيسة للدلالات في هذه التجربة ، أي مما يسميه رولان بارت بـ «منطقات» المعنى الأساسية في النص.

الرموز هي، حسب أهميتها من هذا المنظور الأسلوبى الاحصائى: الرؤية وتكررت 336 م، والماء 304 م، الموت 303 م، الطفولة 248 م، الأرض 246 م ، البحر 23 م، الدم 229 م ، الحلم 206 مرات.. ورغم أن الناقد لا يشير إلى المجموعات الشعرية التي مسحت إلا أنها تشمل في ما يبدو من أكثر من قرينة إنتاج قاسم منذ «البشارة» إلى «عزلة الملكات» أي نفس اللحن الذي بين أيدينا.

وهنا يمكن أن نتساءل ماذا عن «النور» بكل تسمياته ومشتقاته وقرائنه؟ وإعطاء الإجابة المثلى والدقيقة لا بد من ممارسة تلك اللعبة الاحصائية الشاقة والشائقة، ولا بد لضمان وجهة الاستقراء والاستنتاج من تحديد معايير نقدية «معرفية منضبطة تحكم وتوجه هذه اللعبة - القراءة، وهذا كله مما لا يتسع له المقام هنا، من جهتي اخترت «البشارة» و«القيامة» و«عزلة الملكات» فقط وباعتبارها لا أكثر من عينات ذات أهمية خاصة تمثل البداية في التجربة ، وعلامة التحول فيها وإحدى علامات خواتيمها، أي آخر ما صدر للشاعر من مجموعات تحمل اسم وحدة، فماذا وجدت؟.

وجدت أن علامة - رمز «النور» بالمعنى المحدد أعلاه تتكرر في المجموعة الأولى 154 مرة، وفي الثاني 138 مرة، وفي الثالثة والأخيرة 43 مرة، وحاصل الجمع كما هو واضح هو 335. بناء عليه فإن مسح المجموعات الشعرية الأخرى لقاسم سيؤكد قطعاً

أن هذه العلامة - الرمز تتجاوز بكثير في تكراريتها وأهميتها، من هذا المنظور ، غيرها من الرموز الأخرى.

أما إذا ما اعتبرنا أن «الرؤية» أي الرمز الأول في قراءة النبكي مرتبطة طبيعياً ومنطقياً وجمالياً بالنور الحقيقي أو المجازي لوجدنا أن هذه العلامة - الرمز تهيمن على اللغة - التجربة الشعرية عند قاسم في مجملها وتشكل بالتالي مظهراً من مظاهر نسقيتها وبإمكاننا الاستمرار في اللغة لنتحدث ، بناء على هذه الملاحظة الإحصائية الأولية، عن «نورانية» الشاعر ونزوعه إلى التسامي والتعالي بفنه وفكره وذاته.. أو عن «ناريتيه» ونزوعه إلى التعامل مع الواقع والعلاقات والكائنات وفق الخاصية أو المزاج المرتبط بالنار كعنصر من عناصر الوجود الفيزيقي الأربعة كما حددها الفلاسفة والمناطق القدماء وكما حاورها هو ذاته في مستهل إحدى مجموعاته الشعرية<sup>1</sup>.

لا شك أن هذه القراءات المبررة مغرية وقد تكون مثرية لكننا نكتفي بالإشارة إليها هنا لنركز على مدى قدرة الشاعر على تحرير هذه الكلمة / العلامة من دلالاتها المعهودة، أيا كانت مرجعيتها، وشحنها بدلالات جديدة تجعلها فعلاً في منزلة العلامة - الرمزية في خطاب شعري يفترض أن تكون فيه الدلالة حرة مفتوحة ومنطقة وخاصة» بسياقها الخطابى - الشعري الذي يبدهه الشاعر.

من هذا المنطلق وبناء على ذات القراءة الإحصائية أعلاه يمكننا التمييز بين مرحلتين/مسارين، في الأول منهما تحيل علامة - كلمة «النور» إلى ما أسميناه «ميتافيزيقيا للنور والتنوير» وبالتالي تدور دلالاتها في إطار «العادية» والمحاكاة وإعادة الإنتاج لما هو معروف ومتوقع. أما في الثاني فإن هذه «العلامة - الرمز» تقطع مع تلك المرجعية لتؤسس لذاتها حقلاً دلالي الإيحائي الخاص فتكسر وتخرج عن كل الأطر المرجعية من خارج الكتابة الشعرية ذاتها.

في بداياته كان الشاعر قاسم حداد وفيما لذاكرته وذاكرة الكلمات لأنه كان منتمياً إلى خطاب أيديولوجي محدد وكان يكتب القصيدة لتدعيم المشروع أو البرنامج الذي يبشر به ويحاول انجازه ذلك الخطاب، فالهدف واضح والمنطق إليه واضح

ووسائل بلوغه واضحة وإن اختلفت باختلاف مواقع ومواضع منتجيه والمؤمنين به من أفراد «جماعته» ومنهم الشاعر.

الشاعر كان يكتب وهو في مرحلة الحماس المفرط والصادق، لهذه المرجعية التي تضغط عليه حتى وهو يؤول أسطورة «سيزيف» في أحد الهوامش باعتباره « رمز الصمود والإصرار» ملغياً دلالاتها أيضاً على «الجهد البشري المضني والعبيث» كما أدركه مبدع مثل البير كامو مثلاً. فالشاعر «الشاب» كان يتوهم ويصدق، مثله مثل غيره، أن التاريخ «قطرة دم ثم الربيع» وأن العلاقة بين الواقع الواقعي المظلم والمتري والقبيح وبين الواقع المعلوم والمتنظر، وهو الأجمل والأجدي للإنسان، علاقة تعاقب حتمي. أما في الراهن، أي في اللحظة التي تفصل وتصل بينها فالمواقف والرؤى والممارسات لابد أن تكون حدية، حدية العلاقة بين الأسود والأبيض، الخير والشر، الحق والباطل و «النور والظلام».

هذه الرؤية، برغم ما فيها من مشروعية إنسانية وشفافية وصدق، إلا أنها رؤية ثوقية - «إيمانية» تحل فيها الأيديولوجيا محل الثيولوجيا لتؤمن وظائفها، وبالتالي فلا عمق فيها ولا شعرية (33). وإذا كان مبدعاً مثل الطبيب صالح قد مارس الكتابة عن / ضد مثل هذه الرؤية وهذا الوعي لدى «من يرى الأشياء بعين واحدة ويتكلم بلسان واحد» كما ورد في «موسم الهجرة إلى الشمال» فإن قاسم حداد في هذه المرحلة / البداية كان غارقاً في الإنشاد والتبشير بهما، وعنوان مجموعته الأولى «ينطق» بهذه النزعة التبشيرية! وهنا قد نلمس ما يشبه المفارقة في هذا الموقف لديه إذ إنه جاء في فترة بدأت فيها الخطابات الفكرية والشعرية العربية تتحول نحو التساؤل والشك والبحث ومراجعة وعي الذات وممارساتها بعد هزيمة 1967. لكن دلالة المفارقة هنا تخف إذا ما أدركنا أن الشاعر ينتمي لقضاء كان يعيش آنذاك في «هامش» الخطابات والعلاقات والممارسات السائدة في المشرق العربي.

لكن موهبة الشاعر الكبيرة وجديته في التعامل مع الكتابة الشعرية وتطور وعيه بضرورة الاشتغال الدائم والمعمق على أدواتها سيفضي به إلى ذلك التحول الذي أشرنا إليه في فقرة سابقة والذي ستبدو كتاباته الأولى في سياقه وكأنها منبثقة عن

ذات غير ذاته، عن الذات الجماعية الأيديولوجية لا عن ذاته الفردية الخاصة العميقة والمتعددة الأبعاد والطاقات كأي ذات مبدعة وخلاقة حقاً.

لم يكن التحول الذي طرأ على تجربة قاسم الشعرية لا انكساراً فاجعاً ولا انشطاراً سلبياً للذات على ذاتها كما يقول كمال أبو ديب. كما أنها لم تكن مظهراً من مظاهر الفشل والعجز عن الانتماء للقرآن إلى «العروبة» و «الإنسانية» كما يقول محمد بنيس، لأن الأمر يتعلق كما نرى بوعي جديد وروية جديدة أكثر عمقاً وتطوراً وإنجازية إبداعية وإن حدث كل هذا في سياق الأزمات القومية والاجتماعية المشار إليها سلفاً. فالشاعر، كغيره من المبدعين والمثقفين العرب، تحرر هنا من وهم وعيب، اختزال المجتمع والامة والعالم في الذات التي كانت تبدو في مرحلة سابقة وكأنها هي وحدها المؤهلة للتحدث باسم الجميع والتعبير عن مشاعرهم وترجمة أشواقهم وأحلامهم. وعندما ينهار الوهم تبدو هذه الذات المثقفة وكأنها المسؤولة عن هذا الانهيار فتحمل نفسها ما لا طاقة لها به وتحمل نصها الشعري ما لا طاقة لنا به!

بصيغة أخرى يمكن القول أن الشاعر تحرر هنا من وطأة الوعي الأيديولوجي العام الذي هيمن على الكثيرين من المبدعين والباحثين ورجال السياسة والإعلاميين فضلاً عن الناس البسطاء ممن كان يتلقى الخبر الأيديولوجي المنقول عبر الوسيط الإعلامي السحري الحديث، المرئي والمسموع والمقروء، ولكنه الحقيقة لا لشيء إلا لأنه كان ضحية «جغرافية الوهم» التي أنشأها ونشرها الخطاب الأيديولوجي السائد.

هكذا لا غرابة أن يتخذ التحول عند قاسم شكل إعادة اكتشاف للذات الإنسانية المبدعة في عمقها وراثتها وتنوع إمكانياتها وطاقاتها، وخصوصاً إذ تكون ذاتاً «عاشقة».

«أنا حين أرسم كلمات مثل: حنين.. وحارس/حلم.. حجر/ لذة.. لين/  
أكون قد لونتها بك/ أنا لا أستطيع/ وليس بوسعي/ ولا أريد/ أن تغيبني عن كلماتي  
/ لأنك أنت كلماتي/ وهل بوسع الكلمات أن تكتب/ بدون كلمات؟»  
(قلب الحب.. ص10).



فالحروف والكلمات هنا، أي في هذه المرحلة من التجربة، لم تعد وسائل وأدوات خارج - ذاتية وإنما أصبحت فضاء للرسم والتشكيل ممتزجة بذات الشاعر وبالأذات الأخرى المحبوبة المعشوقة، فالكلمة هي الإنسان والإنسان هو الكلمة ولا كتابة شعرية بدون هذا التداخل أو «التماهي».

كذلك «الأطفال» لم يعودوا فجر الثورة ووقودها القادم، بل كانت أكثر براعة وجمالاً لأنهم هم أيضاً سيصيرون جزءاً من هذه العلاقات العاشقة التي يدشنها الشاعر ليعيشها ويستحضر فيها كل ما ومن يجب:  
«اولئك الأطفال الصغار جداً/ إنني أراهم الآن كالاسماك الملونة/ في زجاجة المدي/ وانت مأوهم».

(نفس المجموعة، ص14).

أما «الآخرون» ممن لا يفهم هذه العلاقة والرؤية و«الشعرية» الجديدة فلن يعبأ الشاعر بهم أو بأقاربهم إلا في سياق الانفصال عنهم وتمثيل حضورهم كمفارقة هم موضوعها وضحيتها:-

«كلهم قالوا لن تلبي الدعوة/ كلهم قالوا إن السهرة ستكون بلا انوار/  
كلهم قالوا... وكلهم حضروا الحفل».

(نفس المجموعة، ص20).

ويبلغ التحول مداه وذروته وعمقه حين يتجه الخطاب الشعري إلى الذات الشاعرة المبدعة التي لم تعد فرداً أو رقماً في مجموعة أو جماعة أيديولوجية ما وإنما صارت كينونة أكثر شفافية وهدهد وصفاً وتسامياً، صارت ذاتاً خارقة للمعتاد لا يجوز عليها إلا ما يليق بها من مقاييس ومعايير:-

«أقف عارياً في ثلج الريح/ وحيداً/ كحرف الالف/ ولا انحنى/ اتمررد  
على كل الآلة/ ولا انحنى/ أخرج من نار وادخل في نار/ ولا انحنى/ أعتمد بالنقاء  
النقيض بالنقيض/ ولا انحنى/ امتزج بالرماد/ ولا انحنى/ لسواك».

(نفس المجموعة).

فالذات والآخر والمرأة والطفل والحرف والكلمة والنص وكل العلاقات في مثل هذه النماذج تتحول كلها إلى رموز مكثفة ومشعة بالإحياءات الدلالية في كل الاتجاهات لأن النص كله أصبح «إشارة حرة» وبمعنى أوسع مما يعنيه هذا المفهوم عند الغذامي لأن الحرية هنا شكلية «جمالية» مثلما هي دلالية «فكرية». تتحول كلها هنا إلى رموز إيحائية عاتمة ومعقدة الدلالة ولكن الأهم من هذا أنها ترد في نماذج مكتوبة في إطار تجربة قصيدة النثر التي تمثل أقصى ما يمكن تصوره وتحقيقه عن حرية الشكل الشعري إذ ليس بعدها سوى التحول إلى النص الشعري الذي يعتمد نظاماً سيميائياً غير لغوي كالاشكال الرياضية والهندسية. هذا تحديداً ما يجعل علاقة الحب التي تمثل تيمة مركزية في هذه النماذج كما في المجموعة كلها تأخذ أبعاداً دلالية ترميزية متعددة إذ لا شيء هنا يحددها في علاقة الرجل بالمرأة، فالشاعر «العاشق» إنسان عام مطلق متحرر من أي هوية غير كونه «مبدعاً» وضمير المؤنث لا يحيل إلى امرأة محددة بالاسم والصفة والنسب والانتماء المكاني والزمني وبالتالي فقد تكون المرأة أو القصيدة أو الحقيقة أو الحرية أو الجمال أو أي قيمة من القيم المثلى، بل لا شيء يمنع أن تكون هي الذات العاشقة المعشوقة أو الذات المطلقة التي تعجز اللغة عن اكتناه سرها رغم دنوها وحضورها لحظة الابداع وفي الإبداع.

هذا ما نستكشفه بصورة أجلى وأعمق في مجموعة «القيامة» التي صدرت متزامنة مع «قلب الحب»، ومعه كتبت في نفس الفترة مما يدل على عمق وخصوصية التحول الذي طرأ على تجربة الشاعر، أي على رؤيته ووعيه وممارسته للحياة والكتابة. فهذه المجموعة عبارة عن نص واحد في العمق مكون ظاهرياً من مجموعة أجزاء ونصوص فرعية داخل كل جزء، تمثل في مجملها مغامرة كشف وشهادة تباشرها ذات باحثة عن الاعتناق والتوحد من جديد مع الأشياء والكائنات. فالمغامرة هنا أقرب ما تكون إلى رحلة البحث الانطولوجي التي تجمع بين التأملية الصوفية المتعالية والتأملية الفكرية الواقعية - الإنسانية لتتشكل في نص شعري تتعاقب وتتقاطع وتترابط وتتحاور فيه معاني الكينونة «الجديدة» الخاصة بشاعر يعلن «قيامته الخاصة» ليعيد صوغ ذاته وعلاقاته وعالمه كما يرى ويريد.

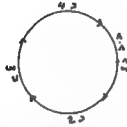
ولعل من أولى وأقوى المظاهر التعددية الشكلية والدلالية في حركية هذا - النص  
البحث - الكشف تتجلى في مستوى تنظيم الأجزاء المقاطع.

فمن منظور التتابع والتعاقب الخطي - الأفقي يمكن أن نرسم القصيدة/ المجموعة كالتالي:

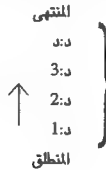
القيامة ← (دخول أول ←) (في الهواء في النار...) دخول ثاني (1 - مرآة  
قهوة الدم ن: مرآة اللوتس ت: مرآة لؤلؤة الوقت...) دخول ثالث (1 - الوطن يقرأ نار  
الأطفال 2 : حين مات الرقص على العتبات... دخول في الدخول)، وهكذا يكون تجريده:  
1د ← 2د ← 3د

أو 1: ← 2: ← 3:

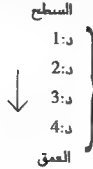
أما من المنظور الدائري فيكون الرسم:



وجه اعتباره وتبريره أن آخر مقطع في الدخول الثالث هو بعنوان «دخول في الدخول»، أي عودة  
إلى نقطة البداية والانطلاق، كما يمكن أن يتولد عن نفس القراءة حركية عمودية تصاعدية «لولائية» أو  
«معراجية» متجهة من الأسفل إلى الأعلى، أي تبدأ من «العناصر المادية الأولية للوجود، الهواء والنار  
والماء والتراب، إلى عناصر الروحانية السامية» فيكون الرسم:



أو حركية رابعة عمودية عميقة أو «تنقيبية» تتجه من عالم المظاهر والحس  
و«السطح» إلى عالم الباطن والحس و«العق» فيأخذ النص شكل الترسيم التالية:



هذه الحركيات المتنوعة تدل بذاتها على جدة وخصوصية التحول والتجريب  
الإبداعيين إذ يمكن لكل منظور وحركية أن يولّد قراءة «مختلفة» لهذا النص الذي يبدو  
أنه أنجز كله في لحظة واحدة تكثف وتختزل الزمن هي لحظة الإبداع التي لا نعرفها إلا  
بآثارها. لحظة لا تقاس بمقايير الزمنية المعتادة لأنها تلك اللحظة التي هي حضور  
الكائن في الزمن بأعمق معاني الحضور (هيدجر) أو لأنها هي ذاتها اللحظة -  
الصيرورة التي يكون فيها الكائن/ للبدء في أوج حيويته الحسية الخلاقة بحيث  
يتجاوز كل بطاقات التسمية المعتادة للأشياء والظواهر والعلاقات (برجسون).

فالشاعر يبدأ «الدخول الأول» بنص استهلاكي يعلن فيه أنه صار ، بعد رحلة  
بحث وعناء توحى بها النقاط الثلاث في البدء، كل الأوقات وكل الأعمار، كينونة خارقة  
مخترفة لمنطق العلاقات المعهودة إذ لم «تولد بعد» وليس «لموتها وعد» (ص7)

بعد هذا المقطع يقرأ ويقرئنا العناصر الأربعة للعالم الموجود في معاني وجوده المادية  
ليعيد «خلقها» وتوليها شعرياً بحيث تتوحد مع حالاته ومقاماته الأكثر إنسانية و«فيزيقية».

بعد هذا الدخول - العبور أو الانتقال أو الصعود أو التعمق - يأتي الدخول  
الثاني كمرحلة مراوية، لا بالمعنى الفرويدي، بل بالمعنى الفني، حيث لا تتجه الرؤية  
مباشرة إلى موضوعها وإنما إلى مرآيا يرتبها ويسميها الشاعر بحيث تكشف في  
مجلها عن رؤاه الجديدة أو «انتماءاته» الجديدة التي تقضي إلى «التأسيس» لعلاقات  
جديدة مع اللغة والذات والعالم كما توحى به الحروف والتسميات التي تعنون كل نص

في هذا الدخول. من هنا يأتي الدخول الثالث وكأنه اغتسال وتطهر من السابق والمعروف وتوحد مع أشياء الوطن وبشره وعلاقاته الممتدة بين الفاجع والسعيد، القبيح والجميل، النظام والفوضى.. لأن الوطن والإنسان مفهومان يفتحان هنا على ما يتجاوز أي معنى أيديولوجي. بعد هذا التحرر من الانتماءات العادية السائدة يأتي نص «الدخول في الدخول» معلناً الاقتراب من نقطة الوصول والغاية في الحركة الأولى أو نقطة العودة والبدء المتجدد في الحركة الثانية أو نقطة – سدرية المنتهى في الحركة الثالثة أو نقطة العمق والسر المكون في الحركة الرابعة.

أما ما يعنينا أكثر من منظور هذه المقاربة فهو أن حقلاً دلالياً واسعاً وخصيباً يتولد وينمو ويتعمق حول كلمة النور ومشقاتها وقراءتها وترميزاتها الإبداعية مما يدل على أن هذه العلاقة – الرمز تمثل «الصوتيم» المركزي في المجموعة كلها. النور هنا لا يقبل القراءة والتأويل في سياق العلاقة بأي مرجعية «تنويرية» إذ لا يرتبط بعناصر الطبيعة ولا بنور الإيمان أو العقل أو العلم وهو بعيد كل البعد عن نور البصر الذي يفضي إلى السطوع السانج أو الضبابية السانجة. إنه كلمة – إشارة حرة، نور يحتوي وينطوي على ما لم نسمع أو نقرأ من قبل لأنه متولد عن عالم الذات الشاعرة المبدعة التي لا تشبه غيرها ولا تتمثل بغيرها، إنه يأتي من اللامكان ويمتد في المدى وله من الطيوف والألوان ما تمنحه القوة المفكرة والقوة المخيلة وهما في أوج اشتغالتهما وإشعاعاتهما وتوجهاتهما «الإبداعية».

#### نقرأ في المقطع الأول:

«دخلت/ وكان الوهج الفضي ثقيلاً يتمطى/ وكانني في الفضة امشي/ زمن الخطوة لا قبل ولا بعد/ لم أعرف أين وأين وأين دخلت/ أنا في الخطوة في فضة حلم...».

فالذات المتكلمة الشاعرة تحضر وتستحضرها هنا في «الوهج الفضي» الذي لأشبه يذكر عن مصدره، ووصفه بالفضي يزيده غرابة ودلالة إيحائية إذ الوهج بطبيعته لا يوصف لأنه يتجاوز و «يلغي» كل وصف. ويوجي تحول صفة «الفضي» إلى تسمية تتضاف إلى «الحلم» بالتحقق التدريجي للرؤية إذ ندرك أن الحدث أو الحركة تتم في فضاء حلمي مما يحول المشهد كله إلى مشهد مركب غريب ومدش تداخل فيه الأزمنة والامكنة والتسميات والكشوفات والتحقيقات.

هذا الرمز - الصوتيم المركزي يتحول في مقاطع لاحقة إلى فعل «يفضض» مما يشير إلى مرونته وانفتاحه الدلالي، بل تتحول الفضة إلى «ليل» للذات الشاعرة في رحلة بحثها وكشفها، ثم تتحول في مقامات أخرى إلى جزئية من الذات الشاعرة ذاتها، أي دالاً ولبلياً وملولاً.

لا أنكر من قال أن «الشعر والفلسفة طائران ليليان» لكن هذه المقولة تحضر هنا لأن هذه الرحلة الحلمية بحث انطولوجي تتحد فيه الرؤية الجمالية الشعرية بالرؤية الفكرية الفلسفية وكأن الأمر يتعلق برحلة إسرائيلية - معراجية تتم في لحظة من لحظات «الحلم اليقظه» أو «البقطة الصالة» التي هي عند برجسون لحظة الإبداع الخلاق في مجال الفكر كما في مجال الشعر والفنون الأخرى. فلا شك أن الشاعر واقع هنا تحت سطوة المرجعية الصوفية العربية - الإسلامية لكنه لا يستسلم لها أو للفكر الغنوصي الذي يثوي وراها وإنما يستثمرها ويوظفها كعنصر يتعامل معه بوعي ذاتي واجتماعي وتاريخي شديد الواقعية و«الإنسانية» فالمهم بالنسبة له هو النص/ الأثر. أثره الذي يشكله ويوزنه وينسقه ويرتب أجزاءه ومقاطعها بصرامة رياضية خارجية كبيرة ويمرونة داخلية أكبر حتى لا يكون مجرد إعادة إنتاج أو «محاكاة» لنص قديم استحوذت عليه «النيولوجيا» إذ إن انحرافه عن «الدوغما السائدة» لم يشكل قطيعة معها وإنما تصعيداً لإحدى رموزها وأبعادها الدلالية!

هنا لا يحضر «النور» ولا «الظلام» بأي معنى مسبق لأن رحلة البحث الشعرية - الفكرية، هنا، تمثل كلها انزياحاً وقطيعة في أكثر من مستوى ويكثر من معنى وفي أكثر من اتجاه كما رأينا.

فحينما نقرأ عبارات شعرية مثل:

- «يكاد الضوء الساطع في الوهج يضيع»
- «تعال... أريك الشمس محاصرة بخيول الفجر»
- «هذا الأسود عثم الأيام يضيء»
- «تعال أريك الطوفان يضيء ويفسل وجه الأرض»

- «رايت المغرب يشرق»
- «رايت الصخرة جمرة زيتون في الحقل»

(ص 27 ، 96 ، 97 ، 98).

ندرك مدى الخلقة والإزاحة التي يحدثها الشاعر في علاقات هذه العلامة - الرمز أو «الصوتيم». فقد أدرك في هذه المرحلة أن الوضوح عسى وأن البصر أداة رؤية تحجب الرؤيا وأن المعاني الأول أو الثانوي لم تعد تقنع أمثاله مما ينتبذ فضاء العزلة لا انطواء أو انكساراً وإنما بحثاً وتنقيباً في ذات الذات باعتبارها الجرم الأصغر الذي يختزل الجرم الأكبر بكل أبعاده وتناقضاته أو باعتبارها هي ذاتها «المطلق» الذي يتحقق وجوده في اللغة وباللغة إذ لا وجود ولا حضور لأي ذات خارجها!.

يقول من هذا المنظور في مجموعة لاحقة:

«أنا الغامض الذي لا يتضح / ولا يقبل التفسير/ الغيم بقرا المطر/  
الشجرة تحاور الريح/ الرمل يحزم البحر ويزن السواحل/ الجرح يصادق النصل بفته/  
لكنه يفهم/ وأنا الغامض الذي ليس للوضوح أغوي النجوم، أسويها أحذية لكلماتي».

(شطايا، ص 91).

فقد تحول إلى مغامرة/ ثورة داخل اللغة/ الكائن، تحول من الانتشار والسير في الطرقات المعهودة إلى البحث تسامياً أو تعمقاً في عالم ليس هو تلك «القارة المجهولة» التي تحدث عنها فرويد وإنما هو كون مجهول وقابل للاستكشاف متى ما امتلك الكائن أدوات استكشافه الأمثل: لغة الإبداع للفكري والفني. إنه لا ينشد المعرفة أو الحقيقة المطلقة وإنما يبحث عنها ببأس ولذة وكان حضوره كشاعر يحدد عليه وجوده وفاعليته في تجسير الهوة بين المعلوم والمجهول، الأنا والآخر، الذات والعالم، أي بالتحول إلى «أثر» حل فيه روحه القلقة الخلاقة المتحررة من كل قيد يربطها إلى النسبي والعاور والغاني ، روح سيده وإله لذاتها:

«صرت الضوء/ تكلمت كلام الماء/ رايت الريش الهائل من جسدي  
ويدي تقول/ فقلت/ رايت إلهاً يولد في مرآة الناس/ فمالت الكاس».

(ص 114).

إننا أمام قصيدة / صلاة «تجس صلاة الكون»، قصيدة يبدو أنها كتبت في ليلة من تلك الليالي العجيبة المواتية التي تسكن فيها الريح وتنشط الروح، تغيّب عنها أضواء القمر والنجوم والنار لتضاء بنور آخر يحيل كل ما حوله إلى كائنات مرحلة خفيفة تلعب مع إنسان وحيد رأى وحقق أو كتب رؤياه في هذا النص/ الأثر الذي لا يشبه غيره./ وإذا كان الشاعر قد نبهنا في نص الإهداء «إلى أ. ص الذي رأى» إلى التحول الذي طرأ عليه وعلى كتابته فما ذلك إلا لنقرأه كما رأى وكتب، أي باعتباره فنانا مبدعاً لا يشبه غيره إلا إن كان هذا الغير هو الفنان/ الآخر الذي يحضر معه وفيه كثرين أو كذات أخرى سيكتب معه/ معها نصاً جديداً مجيداً لا حدود فيه نهائية بين اسم واسم لأن الرؤيا واحدة واللغة واحدة هو نص «الجواشن» كما رأينا.

وهنا تصديداً لم يعد هناك معنى في الحديث عن «التنوير» أو «التشوير» لأن الشاعر انتقل إلى موقع آخر وتجربة أخرى. إنه لم يتنكر لأحلام الناس فهي بين «مراياه» لكنه لم يعد يتحدث نيابة عنهم أو «يستثمر» طموحاتهم وأحلامهم ومعاناتهم لإسناد شعريته لأن في هذا استلاب لهم وله:

(لا أنا ذاكرة الناس)

ولا غيمة تسكن الجبل

أنا المحو القناسي)

(شظايا، ص39).

لقد انتقل من اليقين إلى الشك ومن الإشهار والإنشاد إلى الإنطواء والبحث ومن الإجابة إلى التساؤل ومن الفور والوضوح الساطع إلى العتامة والغموض والكثيف ومن الكلام الصاحب «العنيف» إلى الكتابة المصونة الهائلة والعميقة كما يليق بأي مبدع وبأي إبداع.

لقد كان قاسم يهجس منذ «الدم الثاني» بالتحول لأن عدم التحول يعني الجمود والجمود يعني الانكسار، فتحول وجاء تحوله لوعيه أن مسؤوليته كمبدع هي الإبداع. لقد تحول و «صار» من جديد لأن الطاقة الإبداعية القوية الخلاقة، كأي طاقة، لا تبديها أو تكسرهما انكسارات الخارج وفجائعه المتوقعة باستمرار والمتراكمة باستمرار.



نعم قد يقرأ البعض بعض النصوص والتجارب الشعرية في «ضوء التنوير» أو «الثورة» أو «الأضواء» الأخرى، لكن هذه التجربة وأمثالها لا تقرأ إلا في «ضوءها» الخاص بها. هذا ما حاولت ليس لأنني ضد «التنوير» ولكني «لا أستطيع وليس بوسعي ولا أريد» أن أخلط بين النصوص والمقاربات وأعتقد أنني هناك أكثر «تنويرية» مما لو انتهجت منهاجاً آخر.

## 8 - تعتييم/ خاتمة

«... يا لهنالك

حيث الاقنق اللامتناهي يشمل رعاياه بالقيم

كان الحرية كانت هناك

شاسعة ومشتهاة.. يباهي بها الحياة

لم تكن سلطة تطاله ولا يدُ عليه

رهيفاً مثل شفرة الوقت.. صارماً مثل برق

شاهقاً كشموخ الآلهة

يداه في حرية الخلق

يمنح أحلامه اللغة، يراف بمخلوقاته ويصطفياها،

يا لهنالك

حرياته القادرة بدأت من هناك

وهنا

يلزم البحث عن قرآن».

(قاسم).

\*\*\*\*

## احالات وهوامش

- 1 - في مقابلة معه يدين «قاسم» القيد الذي تفرضها الروح السلفية من جهة والايديولوجيا اليسارية من جهة أخرى على الشعراء فكلهم «يريدون للشعر قوالب ثنائية تبسيطية مما يتنافى مع الطبيعة الشعرية أصلاً من حيث إن قوانين الفن تركيبية وليست تحليلية» كما يقول. كتابات ع 21 ، السنة 15 ، 1985 ، ص ص 118 - 119 .
- 2 - خليل عمايرة، «في تحليل الشعر»، مجلة التواصل اللساني، مج 6 - العدد 1 - 2، 1994، وكل هذه المقولات أصبحت من قبيل الشائع بين النقاد لذا نكتفي بهذه الإحالة.
- 3 - خليل عمايرة، «التواصل...» ص 11 .
- 4 - مجلة «كلمات»، ع 11/10، 1989، ص 89.
- 5 - هودلرين، قصائد مختارة، ترجمها عن الألمانية فؤاد رفقة، دار صادر، بيروت 1989 ص 70،
- 6 - تختلف الدراسات التي انجزها هؤلاء النقاد في مناهجها وخلفياتها النظرية وغاياتها لكنها متكاملة فيما بينها، وأهمها معرفياً بلا شك تلك التي تنطلق من مرجعية السنية وفكرية حديثة كدراسة الماكري ومحمد بنيس.
- 7 - لم تجمع هذه الكتابات للمقالية في كتاب ولو جمعت لأمكن مقاربتها كمتن «فكري» يكشف عن مواقف ورؤى وخيارات الشاعر المعرفية والايديولوجية.
- 8 - الأمر يتعلق هنا بتيار عالمي ساد بعد الحرب العالمية الثانية وهيمنت عليه الرؤى الايديولوجية المتفائلة ووجد مبرره التاريخي في العالم العربي بالتحول من وضعيات الاستعمار التقليدي إلى «الاستقلال» و «الدولة الوطنية»، كما لعبت الحرب الباردة دوراً كبيراً في الترويج لهذا الخطاب ثم في محاصرته والحد من انتشاره.
- 9 - «كلمات»، ع 10-11، 1989 (فصلية ثقافية عن أسيرة الأبناء والكتاب في البحرين)، ص 19.
- 10 - «كلمات»، ع 16، 1992، ص 8 وما بعدها.
- 11 - «كلمات»، ع 12-1990، ص 10.

- 12 - علوي الهاشمي، «السكون المتحرك» دراسة في البنية والأسلوب، تجربة الشعر المعاصر في البحرين نموذجاً، الجزء الأول، بنية الإيقاع، منشورات اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1992.
- 13 - السكون المتحرك، ص 257.
- 14 - نقلاً عن الهاشمي، ص 258.
- 15 - تفسير ظاهرة «القصيدة النثرية» من هذا المنظور المحلي لا معنى له إلا حين توضع الظاهرة في سياقها الكوني لأن مرجعيتها الخارجية أهم بكثير من سياقها الخاص.
- 16 - انظر على سبيل المثال: شوقي بغدادي «قراءة في ديوان القيامة»، مجلة «كتابات» البحرين، العدد 18، السنة 8، 1983، ص 107 وما بعدها.
- 17 - صدر للثبتي:
- عاشقة الزمن الوردي، الدار السعودية للنشر، جدة 1982/1402، ط 2.
  - تهجيت حلماً تهجيت وهماً، الدار السعودية للنشر، جدة 1983/1404.
  - التضاريس، النادي الأدبي الثقافي، جدة 1986/1406.
- 18 - صدر لعارف الخاجة:
- بيروت وجمرة العقبة، دار الطليعة، الكويت، 1983.
  - صلاة العيد والتعب، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، 1986.
  - قلنا لنزبه القبرصلي، المجلس الثقافي للبنان الجنوبي، 1986. (التاريخ حسب ما ورد في نهاية المقدمة).
  - علي بن السمك بن التهامي يفاجئ، قائلته، اتحاد كتاب وأدباء الإمارات، الشارقة، 1989.
- 19 - انظر: محمد إبراهيم حور «الشعر العربي المعاصر في الإمارات العربية المتحدة» دراسة منشورة في مجلة «شؤون أدبية»، السنة 6، شتاء 1992، ص 57 وما بعدها.
- 20 - باستثناء «التضاريس» لا شيء يدل على أن الثبتي كان مواكباً لإنجازات الشعرية العربية وإلا كيف نفسر هذه الفئائية المبسطة والمباشرة التي تحيل إلى ما قبل الخمسينيات.

- 21 - لا شك أن هاتين القصيدتين تستحقان دراسة موسعة ومعقدة منفصلة لما تمثلانه من جماليات تجعلهما فعلاً في طليعة ما أنجزه شعراء التفعيلة في المملكة وربما في الجزيرة العربية وهذا سر الاحتفالية الكبيرة التي قابلهما به الشعراء والنقاد في المملكة خاصة.
- 22 - لا شك أن تجارب العواد وحمزة شحاتة وغازي القصيبي ومحمد العلي، وكلهم من أجيال سابقة على جيل الثبיתי مترعة بآثار التفاعل مع الشعرية العربية بل ومع الإبداع والفكر الإنساني عموماً مما يدل على محدودية تجربة الثبיתי بكثير من معنى، أي حياتياً وثقافياً!
- 23 - يخطئ من يظن أن الهجمة على الحداثة كانت موجهة ضد الشعراء والنقاد فقط إذ شملت العديد من الأسماء والمؤسسات - كجامعة الملك سعود مثلاً - مما يدل على أن الأمر يتعلق بردة فعل مساوية لصدمة الحداثة التي شهنتها مختلف جوانب الحياة في المملكة منذ «الطفرة النفطية» في السبعينات، وما زالت مستمرة إلى اليوم وإن بشكل أهدأ.
- 24 - اختلاف الحداثة المحلية عن غيرها من الحداثات مسلمة أولية بالنسبة للكثيرين ممن سموا بالداثيين لكن هذا ما لا يفهمه خصومهم لأن الموقف سجالي - أيديولوجي في جوهره. انظر مثلاً: عبدالله الغدامي، «الموقف من الحداثة ومسائل أخرى»، دار البلاد، جدة، 1407هـ/1987م.
- 25- عندما زادت حدة التوتر وهدد بعض «الداثيين» في حياتهم اليومية كان التوقف عن الإنجاز والمراجعة و«المواجهة» هو الطريق الأسهل وليس الأسلم ولذا استمر الآخرون في إنجازاتهم إلى اليوم وإن بحماس أقل وروح فكرية ومعرفية أعمق وأهدأ.
- 26- المعلومات التي وردتني عنه من منتظمي الندوة هو ذاته مصدرها مما يدل على أن الانقطاع في التجربة تم منذ فترة طويلة نسبياً.
- 27 - كان من المفترض أن يمثل اتصال الشاعر ببيروت، منطلق الحداثة الشعرية والنقدية الأول والأهم كما نعلم، رافداً مهما في تجربة الخاجة لكنه اتصل بها في لحظة/نزوة الخراب الكبير الذي ولده العنف الأهلي والخارجي لا في الثقافة أو الأدب فقط، وإنما في مختلف جوانب حياة البشر اليومية كما نعلم، هذا بالإضافة إلى العامل الذاتي الذي يخص الشاعر.

- 28 - هذه المحاكاة تستحق دراسة خاصة لا مجال لها هنا وإذا تكفي بالإشارة إليها.
- 29 - مصطفى النجار «رحلة مع القصائد الخمس للشاعر عارف الخاجة»، دراسة منشورة في «شؤون أدبية»، السنة الرابعة، ع4، خريف 1990م، ص ص 233-238.
- 30 - لا شك عندي أن تجربة قاسم تستحق أكثر من أطروحة أكاديمية لكنها للأسف الشديد لا تحضر إلا نادراً في الدراسات الراهنة حول الشعر العربي الحديث.
- 31 - محمد البنكي «تحويلات الرمز في تجربة حداد»، مجلة «الملتقى»، ص ص 28 - 31، ثم العدد اللاحق ص ص 26 - 29.
- 32 - أصبح من المعروف في السيميائيات الحديثة أن «العلامة اللفظية» فقيرة الدلالة لأنها الأكثر ارتباطاً بمثلولها المرجعي «الثابت» وهي غير «العلامة الاحالية» أو «المرجعية» عند جاكسون أو فيليب هامون كما يعرفه المختصون.
- 33 - لعل أوكثافير بات أهم من حل بعمق ورؤية نقدية تحول الماركسية إلى ما يشبه «الدين» عند بعض مثقفي «العالم الثالث» ، أما في المجال الإسلامي فنعتقد أن دراسة الإيراني «داويوش شايفان» - «النفوس المبتورة» أهم انجاز فكري في هذا الموضوع وسيقاته وتجلياته العامة (الترجمة العربية لكتاب شايفان صدرت عن دار الساقي، لندن، 1989)، انظر ص 60 وما بعدها خاصة.

\*\*\*



**التعليقات والمناقشات**





#### رئيس الجلسة الدكتور منصور الحازمي،

شكراً للدكتور معجب، وهو فعلاً قد أطل مع أنه وعد أن يختصر، على أي حال سبق السيف العذل. قبل أن نبدأ الأسئلة أود الاعلان عن أن جلسة المساء ستبدأ الساعة الخامسة مساءً، بدلا من السادسة وذلك لكي نتمكن من الذهاب إلى الامسية الشعرية حوالي الساعة السابعة.

نبدأ الآن بالتعليقات وأرجو أيضا الالتزام بالثلاث دقائق التي اتفقنا عليها سابقاً، نبدأ بتعليق الدكتور جابر عصفور فليفضل.

#### الدكتور جابر عصفور

شكراً سيدي الرئيس، الواقع أنني حرصت على الصمت طوال الجلسات السابقة لأنني كنت أريد أن أستمع إلى النهاية لكل هذه الأبحاث التي تتناول مجموعات الشعراء في منطقة الخليج، وذلك يرتبط بحرصي على التطعم، والواقع أن هذه الأبحاث في مجملها، ابتداء من البحث المتميز الذي القاه عبدالله المهنا، وانتهاء بالبحث اللافت الذي القاه معجب الزهراني، أبحاث تعلم الإنسان فعلاً وتضيف إليه الجديد الذي لا يعرفه عن الشعر والشعراء في هذه المنطقة، ولكن بشكل عام اسمحو لي أن لاحظ امرين عامين على بحوث المجموعات وليس البحوث المخصصة للعدواني. يبدو أن مصطلح التنوير هذا قد دفع ببعض البحوث إلى مزلق فرضت على الباحثين الخوض في مزلق غير نقدي، أو التخلص منه بطريقة غير نقدية وكنت أشعر وأنا أقرأ نصوص البحوث واستمع إلى تقديمها أن هذا المصطلح غير النقدي، ما كان ينبغي أن يزعج به في موضع نقدي وأن القيمة الفكرية لا يمكن أن تتحول إلى إطار مرجعي لتحديد القيمة الشعرية، فهذا يشبه من جلب إلى الأدب مصطلح السياسة، ومن يحاول أن يجلب إلى الأدب الآن مصطلح الدين، ولا فارق مهما كان الشعار ورغم أن عبدالسلام المسدي يتهمني بأنني ورثت التنوير عن أبي عليه رحمة الله.

الملاحظة الثانية: إن اختيار المجموعات التي طلب من المتحدثين أن يتحدثوا فيها قد فرضت عليهم قدراً غير يسير من الارتباك ومحاولة الوصل بين ما لا وصل بينه

ابتداء، ومن هنا اسأل كيف نبرر عدم التجانس بين الشعراء الذين يضمهم بحث واحد سواء على مستوى الجيل أو الشكل الإيقاعي الخارجي أو حتى الهوية الشعرية، كيف يمكن أن نضع سيف الرحبي مثلاً وأنا أشير هنا إلى بحث الصديق علوي الهاشمي الذي أنا معجب به - كيف يمكن أن نضع سيف الرحبي مثلاً وهو مبدع قصيدة نثر، ومن مواليد الخمسينيات مع خليفة الوقيان، وأحمد الصالح وكلاهما من مواليد الأربعينيات ويراوح بين الإيقاع العمودي وإيقاع التفعيلة؟ اليس هذا أشبه بالجمع بين الثلج والنار؟ أما كان ينبغي أن نبحث عن شعراء أكثر تجانسا؟ وبالمثل كيف تستقيم العلاقة بين قاسم حداد الذي ينتمي إلى جيل السبعينيات وإلى تيار الحدادة الأنونيسية تحديداً حتى لو غضب، ومحمد التبيتي وعارف الخاجة وكلاهما ينتمي إلى الثمانينات ولا علاقة لهما جذريا بحدادة قاسم حداد، وكيف يمكن - لو غفرنا أشياء كثيرة جداً - تبرير تجاهل المرأة الشاعرة في هذه المنطقة وأبرز ما يمكن أن يلتفت إليه المرء في شعر هذه المنطقة، إذا شئنا أن نتحدث عن المعنى الإبداعي للتنوير هو بروز «ظبية خميس» و«ميسون صقر» و«حمدة خميس» و«إيمان أسيري» التي رد إليها علوي الهاشمي قصيدة النثر في البحرين، وفوزية السندي وثريا العريض وفوزية أبوخالد وخديجة العمري، وزكية مال الله، وجنة القريني في الكويت الخ، وبعض هؤلاء الشعراء أكثر شهرة وأكثر شيوعاً على المستوى القرائي للوطن العربي وأكثر قيمة شعرية من بعض الشعراء الذين اختيروا في هذه المجموعات. أنا أتصور أن هذين الأمرين قد دفعنا بالباحثين إلى مزالقي ما كان اغناهم عنها، ولقد سعدت في الأمس واليوم بالباحثين الذين حاولوا أن يتلمصوا أولاً من مصطلح التنوير بدون أن يدفعهم ذلك إلى مزالقي مضادة تتناقض مع النقد. وسعدت أيضاً واسمحوا لي أن أسجل هذا بالشجاعة التي بدت في كلام علوي الهاشمي تحديداً، ومعجب الزهراني عندما تعرضا للقيمة الشعرية لأن الكثير - واعذروني على هذه الصراحة - من الأبحاث التي قيلت تستشهد بما لا يمكن أن ينتسب إلى الشعر من حيث القيمة الشعرية، وأرجو أن نميز بين القيمة الشعرية وما هو من قبيل النظم حتى لا نزيغ وعي الآخرين بالشعر، ومع عدم اعتذاري عن الاطالة، أطمئن السيد الرئيس إلى أنني سوف أنهى الحديث، وهنا

أطرح سؤالين آخرين بإيجاز كامل، السؤال الأول خاص بالدكتور منيف موسى والذي لفت انتباهي، -ولن أعلق وإنما سأطرح أسئلة لعل الإجابة عنها تقدم بعض ما اتعلمه بالإضافة إلى ما تعلمت بالفعل ومع العلم بأنني لا أحاول أن أفرض منهجي على منهج أحد وإنما أسأل فقط في اتساق المنهج الذي يستخدمه الباحث وسؤالي الأول للدكتور منيف، هل ما ينطبق على الغرب من وصف بما بعد الحداثة ينطبق بالضرورة وبشكل المي على ما يحدث في المنطقة العربية بعامة وفي منطقة الخليج بخاصة؟ وماذا عن خصوصية ما بعد الحداثة الغربية؟ وماذا عن خصوصية التجربة الإبداعية العربية بعامة والتجربة الخليجية بخاصة؟ السؤال الثاني كيف يمكن أن نوفق بين دعوى الدكتور منيف موسى بأن - وسأقول ما قال - بأن «القصيدة المعاصرة مع جيل السبعينات والثمانينات وحتى التسعينات تحاول أن تخرج من نمطية القصيدة العربية الحديثة التي حملت هم الحداثة لتدخل في حيز ما بعد الحداثة».

وكيف يمكن أن نوفق بين هذه الدعوة المهولة، وبين الواقع النصفي الذي يستشهد به الدكتور منيف موسى والذي لأعلاقة له ليس بما بعد الحداثة لا، لا علاقة له والحداثة نفسها؟ ليس هذا من قبيل التناقض اللافت للانتباه، وسؤالي الأخير في ما يتصل بدراسة الدكتور معجب وهي دراسة - وليسمح لي أن أقول هذا - فليس في الثناء على من يستحق الثناء من عيب في منطقة بعينها وهي دراسة أكثر تجانسا في الرؤية من دراسة الدكتور منيف، لكن سيظل السؤال هو، كيف يمكن أن نضع ثلاثة من الشعراء المتنافرين في دائرة الشعرية الحديثة أو شعرية الحداثة؟ مع أن كل ما قيل في الورقة يُخرج الثبتي والخاجة من هذه الدائرة ولا يُبقي منها سوى قاسم حداد؟ فلماذا وصف الثبتي وعارف الخاجة بالحداثة في هذه الحالة؟ مع أن توصفهما نقيض ذلك؟ والسؤال الأخير والأخير في كلامي كيف يستقيم منطقيا ومنهجيا أن يرفض الناقد من منظوره تحول المصطلح الفكري إلى إطار مرجعي لتحديد قيمة الشعرية وفي الوقت نفسه ينقض نفسه ويعطي نفسه الحق في الحكم على حياة الآخرين خارج نص القصيدة؟ فيصف الثبتي صفحة (١١) بأن مغامرة الكتابة الشعرية عنده لم تشكل محور الارتكاز الوجودي للذات التي ما أن تعترضها العوائق الخارجية أو تصادف

بعض المغريات حتى تترك الشعر وتنصرف إلى خارج الكتابة الإبداعية! اليس هذا خروج عن نص القصيدة إلى خارج القصيدة وتناقض مع الدعوى المنهجية التي نستهل بها الكلام؟ أو نلج على الشعرية ونهاجم من يدخلون أفكار التنوير إلى القصيدة وغير أفكار التنوير إلى القصيدة في الوقت نفسه الذي نقول على الثبتي بأن تجربته محدودة بأكثر من معنى حياتيا وثقافيا؟ وهل جننا لورقة لنقرأ محدودية حياة أو محدودية حياة الثبتي أو محدودية ثقافة الثبتي أم جننا لنقرأ عن شعرية الثبتي وهل هذه الشعرية تنتسب إلى الحداثة أم لا تنتسب إلى الحداثة؟ اليس هذا تناقضا في داخل المنهج نفسه؟، وشكرا لسماحة صدر السيد الرئيس.

**الدكتور منصور الحازمي،**

شكرا للدكتور جابر والواقع أن صديري ليس متسعا هذا الاتساع، وسأحاول في المرات القادمة أن أتدخل.

الآن المداخلة للأستاذ ياسين، الدكتور ياسين الأيوبي، فليفضل وليلتزم بالدقائق الثلاث، وإلا سأنتحل في المرات القادمة وشكرا.

**الدكتور ياسين الأيوبي،**

أشكر لرئاسة الجلسة التي وضعتني متكما ثانيا، بعد أن وضعتني رئاسة سابقة في آخر التكمين، ومن هذا المنطلق أرجو أن يعتمد ترتيب الكلام وفقا لورود الاسماء لا وفقا لانتقاء قد يشعربنا بأن هنا تراتبا مقاميا ونحن نجل المقامات لكننا في حرم يجب أن نزول فيه المقامات ولو بصورة موضوعية، دقيقة فانت.

أهنئ الدكتور منيف موسى على بحثه القيم الذي وردت فيه نقاط ضوئية، منها المدخل الملائم لطرح أفكاره ورصد فسح الجمال والقيم الفنية للشعراء الثلاثة المدرسين ومنها لفته المتحركة في طوعية وحسن أداء، ومنها الإحاطة المكثفة بقضايا أدبية اختارها وعالجها بعناية، ومنها الوقر الملحوظ لمصادره ومراجعته الموسعة، ولكنني سوف أقف مع في نقاط أخرى مسانلا ومناقشا، فليتسع لي

صدره إن شاء . أولا عدم وضع إطار عام للدراسة لكي يحدّد الإطار الموضوعي الذي تنضوي تحته الدراسة فهذه دراسة عامة لا يمكننا ان نحاسبه فيها . ثانيا: غياب التعريف بالشعراء الثلاثة ولو بسطر أو بكلمات (على الأقل تواريخ الولادات) ثالثاً: قوله في الصفحة الثامنة، « الحقيقة الشعرية لا تختلف عن الحقيقة الواقعية» كيف جعل الاثنين في موقع واحد؟ ونحن نعرف أن الحقيقة الشعرية شيء يخرج عن الحقيقة والواقع ليتجاوزهما الى ما هو أبعد من الواقع. رابعا المعادلة غير المستوية بين الأنا الذاتية والأنا الموضوعية ، وقد أردت أن تكون هناك (أنا) جماعية أو (أنا) أخرى حتى نضيق في معنى الموضوعية المجرّد . هناك أيضا مقطع شعري مر به الباحث الكريم مرور الكرام وهو التالي للشاعر قاسم حداد:

عيد بلا عيب يطل ويختفي

مما بين أحلامي وبين تلامي

وحدي أحرق في الجنازة حماماً

وطناً يخربش في حدود توهمي

مررت عليه عابر! يا دكتور منيف وهو يستحق منك وقفة.

كلام غامض الدلالة يجب توضيحه (صفحة عشرة) عندما يقول «فإذا كانت مكة قد غارز لها الصليب في عناق أرضي سعاوي يشهد أن لا إله إلا الله» هذ الكلام عبارة غامضة الدلالة، متداخلة الرموز عليك أن توضح مبتغاك منها هل هو مجتزأ من نص القصيدة أم قول آخر، لاسيما أن ما عقيبت به من شاهد شعري لا يؤول إلى شيء مما قلت، هناك أيضا استخدام المعادلات اللغوية الأجنبية للألفاظ ومعان عربية لا تحتاج الى معادلهما الأجنبي، وهي كثيرة أرجو أن لا نزع الكلام الأجنبي الذي لا يفيد إلا إذا كان ضمن مصطلحات، وأرجو أن يتسع صدر الرئيس للفيقة.

الملاحظة نفسها تطرد إلى الثبيني نفسه من حيث وضعه في قائمة الشعراء المجددين في الحركة الشعرية للجزيرة العربية، قد وصف الباحث شعره ملخصاً موقعه قائلاً ومهما حاولنا أن نجد له أي شعر الحب عند الثبيني والذي يقول الباحث فيه أن

شعره يكاد يكون منفصلا عن الحب مهما حاولنا أن نجد له مصوغات فإن مداه البعيد شاعر تقليدي بدوي صحراوي على الرغم من استدراكه في قول آخر أن للتبتي فسوحات تجديدية في ثنايا شعره وأشكركم شكرا جزيلا.

الدكتور منصور الحازمي؛

د. عبدالله الغذامي.

د. عبداللّٰه الغذامي؛

شكرا سيدي الرئيس وأنا لن استهلك إلا ربع ما استهلكه د. جابر عصفور، ومن الواضح أنك كريم اليوم.

سوف أستعين بشاهد تاريخي كي أفصح عن تساؤلي، وهو تساؤل موجه للمنصة للأساتذة الباحثين، وإن كان منبع التساؤل جاء من ورقة الدكتور معجب الزهراني.

إذا استدعيتُ الأندلس وحالة الأندلس مع الثقافة العربية ذلك الذي ظل يقدم البضاعة التي علق عليها المشرق بأنها بضاعته ردت إليه، وظل الأندلس داخل هذه البضاعة المستردة أو المربودة إلى أن فتح له باباً عبر الذاكرة العربية من خلال الموشحات، وأنا مع الذين يقولون إن الشكل الجديد يفرز بالضرورة مضمونا جديداً.

عبر الموشحات نخل الأندلس إلى الذاكرة الثقافية العربية، واستطاع أن يفرس لنفسه شيئا حتى وإن حاول المشاركة أن يسرقوا منه هذه الفرحة والدعوة أن ابن المعتز سبقه إليها، لكنه ظل يخل من هذا الباب العريض إلى الذاكرة العربية ، إذا استدعيت هذا المثال وعكسته على التجربة الشعرية في منطقة الخليج، فيبدو لي أننا نحن كباحثين ربما يحسن بنا لكي نؤسس لذاكرة شعرية لمنطقة الخليج في الثقافة العربية أن نتساءل عن حالة الاختراقات التي من الممكن أن نزعّم أو أن نبهرن على أن الشاعر الخليجي أتى بما لم يأت به الشعراء العرب الآخرون، أقول هذا لأن المؤسسة الشعرية العربية الحديثة أصبحت مؤسسة رسمية سلطوية تحتوي تحت عبايتها مجاميع من الشعراء الذي لا يكفي أن يكون الشاعر مبدعا ومتميزا في لغته وفي مجازاته، لكن هل

استطاع الشاعر الخليجي ان يخترق هذه الأنساق الشعرية العربية بحيث يستطيع أن يلفت الانتباه إليه بما إنه قد فَعَلَ فَعْلَ هذا الاختراق؟ والدكتور معجب تسامل بشكل واضح لماذا لم يتنبه الباحثون العرب الى تجربة قاسم حداد وهي تجربة بكل تأكيد متميزة وعلاقة، والدكتور جابر عصفور أشار إلى علاقة واضحة بين قاسم وأونيس، وهنا يأتي السؤال المأزق، المأزق البحثي من جهة، والمأزق الإبداعي من جهة، ربما يكون هناك اختراقات كبيرة للشاعر الخليجي لم نكتشفها بعد، أو هي التي من الممكن أن تؤسس له ذاكرة في الثقافة العربية، لكن السؤال لا بد أن ينصب علينا نحن كباحثين من داخل الثقافة وليس من خارجها، أن القياسات في هذه الحالة قد يحسن بنا أن لا نظل على قياس التجربة الشعرية في منطقة الخليج مقاساً على التراث التقليدي، ولكن ماذا لو بدأنا في قياساتها بالنهج الإبداعي العربي؟ نحن أمام قياسين لابد أن يحظيا بالضرورة التراث التقليدي، والتراث الإبداعي الحديث، أين يقع الشعر في منطقة الخليج بين هذين القياسين؟ طبعاً لا أصدر احكاماً، وأقول ليس له موقع هناك، لكن أقول إن السؤال البحثي الذي يفرض نفسه علينا في هذه المرحلة الزمنية والإبداعية هو أن نطرح هذا السؤال، قد نصل إلى أجوبة تحقق فعلاً القيمة والسمات والانساق الإبداعية التي ممكن أن تنسب إلى منطقة الخليج وقد لا نفعلها، والذاكرة الثقافية باستمرار تعلمت أنها تشكل داخل ذاتها مخزوناً ذوقياً ومعرفياً بحيث إنك تحكم على قصيدة تقرأها بأن هذه القصيدة لفلان أو للجيل الفلاني أو للتاريخ الفلاني أو للمنطقة الفلانية، هل نستطيع أن نفترض لو قمنا بتجهيل اسم الشاعر وحذفنا اسم أحد الشعراء أو مجموعة من الشعراء عن بعض القصائد وطرحناها على الذاكرة العربية المستقبلية للشعر، هل بإمكان أن تخمن هذه الذاكرة العربية المحايدة أن هذا الشاعر من المكان الفلاني أو التاريخ الفلاني أو النسق الفلاني؟ إن استطاع ذلك فمعناه أن الشاعر غرس قيمه الجديدة عبر شكله الجديد عبر مضمونه الجديد في الذاكرة المستقبلية، أن لم يتحقق هذا فمعناه أننا نحقق إبداعاً.. نعم، لكن لا نحقق هذا الاختراق الذي حققته مثلاً (القصيدة للعراقية) عبر قصيدة الشعر الحر، فهذا تساؤل أطرحه على الأساتذة الباحثين في المنصة بمثل ما أطرحه على نفسي وعلى كل المشتغلين بقضية القصيدة الجديدة، وشكراً.

الدكتور منصور الهازمي،

شكرا للدكتور عبدالله. الآن الكلمة للدكتور حمادي صمود.

الدكتور حمادي صمود،

شكرا سيدي الرئيس. انطلاقا من الاقتناع بأن أهم ما يمكن أن يقع في ندوة كهذه، إنما هو تعميق المعارف النظرية وتطوير الوعي النقدي، وأن أجمل ما يمكن أن يهديه باحثون إلى القارئ على هذه الندوة إنما هو المساهمة بتطوير الأدوات التي بها نتعامل مع ما نحن بصدد.

أريد أن أتوجه ببعض الأسئلة إلى السادة المحاضرين الأعزاء الذين أفادونا بما قالوا، والحق أن الأسئلة التي سأوجهها إليهم إنما أوجهها إلى نفسي قبل كل شيء، وإلى كل الحضور لعلها تساهم في تطوير المسائل النظرية.

بالنسبة للأخ علوي الهاشمي، إجمالاً طرح مسافة بين أداتين هما الانتقال من الرؤية إلى الرؤيا أي بتجاوز التناقضات الموجودة في بعثرة الرؤيا، إلى الانسجام الذي يمكن أن تصنعه الرؤيا وقد أقام بحثه على مفهوم الثنائيات أساساً، هذه الثنائيات عندما تصل إلى أقصاها في ما يسمى بالثنائية المطلقة أو بالتقابل المطلق وهو الذي يسميه الأغريق (أوكسيمورن أو الأكسيمور) وصاحب الحديث من الثنائيات أحكام من نوع أنها في مستوى اللغة... شرخ في التخيل، وإنها في مستوى المضمون... انشطار، وأن الشاعر إذن يسعى إلى تجاوز كل ذلك في مستوى الرؤية، ما أريد أن أطرحه أو أن ألفت إليه نظر الأخ الصديق هو أن الدراسات في مستوى ما يسمى بالبلاغة الجديدة، وخاصة في مستوى علم المعاني والاسيما في ما يسمى بالمباحث العرفانية، وهي مباحث لما تدخل بعد إلى حقل معارفنا العربية، كأنه تبين أن الثنائية أمر منفرد في ما يسمى بالنماذج المسيطرة على الإنسان مهما كان، وأن الثنائية أو البحث عن الثنائية في شعر فلان أو عند فلان إنما هو وقوع في ما هو مشترك بين



جميع الناس، وأن الرؤيا التي تقوم على تجاوز التناقض هو وهم لا يزال يعيش عليه الدارسون، الرؤيا أيضا منغوسة في صلب هذا الذي يقوم عليه الإنسان، ولذلك اسأل أما أن الألوان حتى تغير من وسائل بحثنا ونطور أدوات عملنا؟

بالنسبة إلى الأخ منيف موسى يمكن أن نناقشه في كثير من الأمور لا سيما والبحث حافل بالمرجعية وبالإشارات، ولكن اكتفي بقضية واحدة، هي قضية الديكارتية والتعلق بالديكارتية، كلنا يعلم أن الحداثة قامت في جملة ما قامت على تفجير الديكارتية من الداخل وجبرها على أن تولد نقيضها، إذن فلا يمكن أن تبقى نحن إلى اليوم في حلم الديكارتية، ثالثا بالنسبة إلى الأخ معجب أنا أفهم الحرج الذي شعر به الأخ الكريم، والحق أنه تربطني بمعجب صلات خاصة فقد تزامنا في جامعة كان هو فيها طالبا، وكنت أنا فيها استاذًا، إذن أفهم حرجه من استعمال مصطلح (التنوير) في عنوان هذه الندوة، وأنا معجب بتأصيله هذا المصطلح في منبته الفكري، وأنا أيضا معجب بما أظهره من تناقض ربما بين هذا المصطلح وبين الدراسات الفنية والجمالية في وقوفه المهم على «كانت» مستعينا في ذلك بنص عجيب معروف «فوكو» من مسألة التنوير، و «فوكو» رأيه باختصار هو أن التنوير لا يمثل انكسارا في مسار المعارف في أوروبا. هذا هو الموقف، وأيضا أنا أفهم هذا الحرج لأنه كلف بشعراء ليسوا عاديين أو أن بعضهم ليس عاديا في تجربة الشعر العربي، أو في تجربة الشعر الخليجي على الأقل، ولذلك بدا الأمر متقلقا لديه، فتجربة قاسم حداد من الصعب جدا أن نتحدث عنها كما قد نتحدث عن تجربة أي شاعر آخر، ولكن الذي أريده أيضا،

الدكتور منصور الهازمي،

يا دكتور أنت تجاوزت كثيرا البقائيق الثلاث الآن .

الدكتور حمادي صمود،

يعني أقف سيدي انتهى.

الدكتور منصور الحازمي،

لا، يمكن ان تختم، لأنني في الحقيقة لدي يا دكتور حمادي اوراق كثيرة جدا معناه  
احنا مش حننتهي ولا في الواحدة والنصف بهذا الشكل.

الدكتور حمادي سمود،

لا هو الحقيقة ننتهي حتى المساء إن شاء الله. احنا اذا كانت هذه القضايا لا  
تهمنا فالأحسن ان نسكت.

الدكتور منصور الحازمي :

تهمنا يا دكتور، فيه آخرين الحقيقة طالبين كلمات.

الدكتور حمادي سمود ،

انا اختم نزولا عند رغبتكم بسؤالين، السؤال الأول أعود إلى مسألة كنت طرحتها  
بالأمس، السؤال الأول هو أنه فعلاً نموذج الحداد ينخرط ضمن الإطار النظري الذي  
حددته الدراسة الشعرية صحيح، ولكن ماذا نفعل بشعر جاء قبل الحداد؟ هو تقريبا  
متناسق في كل الدول العربية، والجزء السادس من معجم الباطين أثبت ذلك، هذا  
الشاعر الذي كان يستجيب للوظيفة، أكثر مما يستجيب لذاته، إذن فالشاعر لا يهتبل  
بنفسه لا يطور أدواته، وإنما يحاول أن ينخرط بعمق في اللحظة التاريخية التي وجد  
فيها وإن كانت الأدوات هي الأدوات الموروثة وشكراً.

الدكتور منصور الحازمي،

شكراً جزيلاً . د نعيم اليافي.

الدكتور نعيم اليافي،

شكرا سيدي الرئيس، أريد أن اعرض تعليقا عاما ومجموعة من الأسئلة عن  
الأبحاث التي قيلت أمس واليوم حول مقاربة الشعر العربي الحديث من خلال ما قيل.

السؤال هل من الضروري في كل اجتماع نعتقد عن الشعر الحديث أو شعر الحداثة أن تقوم مذبحه بين ثلاثة أجيال يموت فيها الشعر القديم ويهال عليه التراب أولاً، ويحيا فيه شعر التفعيلة نصف حياة ثم يبرز أخيراً شعر قصيدة النثر على أنه البديل الموضوعي والنموذج الأمثل لكلا الشعريين؟ الذي جرتني إلى ذلك هو مقبوس ساقه اليوم الدكتور علوي قاله هو عن الشاعر سيف الرحبي، و-الشاعر سيف الرحبي شاعر قصيدة نثر - لكنه تنبه إلى قضية هامة وجوهرية يرددها أولئك الذين يشعرون بالاتصال، وبالحمة بين الواقع المعاصر وبين التراث، لماذا لا ننشأ الدراسات والنصوص الإبداعية في قصيدة النثر من خلال تراثها؟ من خلال تطوير أدوات النثر الفني العربي؟ عند ذلك يمكن لقصيدة النثر أن تدخل إلى الوجدان العربي وأن تدرس، أما ما دامت مرجعية قصيدة النثر هي النصوص الواقعة - وقد أحسنا بذلك - ومادامت مرجعية قصيدة النثر في نصوصها النظرية أيضاً هي النصوص الواقعة، وإن ينشأ في كلا الأمرين دعوى إلى أن تنتهض قصيدة النثر من خلال الواقع المتحرك، ومن خلال البعد المعرفي ومن خلال استشراف المستقبل، فأعتقد أن قصيدة النثر مهما قيل عنها الآن أو في المستقبل ستظل معلقة في الهواء الطلق.

الاشكالية الأساسية في قصيدة النثر ليس في دعاوينا تجاهها، وإنما أنها تقدم نفسها ويقدمها الدارسون على أنها البديل لكل الشعر القديم حتى البديل ليس للقصيدة التفعيلية . للقصيدة المتوازنة التقليدية، وإنما أيضاً البديل لقصيدة التفعيلة، قصيدة النثر جاءت فأجهضت حركة الشعر الحر في رأيي أنا، لو أتيت لقصيدة التفعيلة أن تعيش فترة أطول لاستقر نظامها، ثم يكون بعد ذلك قصيدة النثر تأتي بشكل طبيعي، قصيدة النثر الآن ما تزال منذ السبعينات أو قبل السبعينات وإلى مدى غير منظور تقوم على التجريب، والتجريب مضر في إحداث مسار للشعر العربي، الآن قصيدة النثر ضمن أنواع كثيرة من الأشكال التي تقال، وما بعد قصيدة النثر إلى متى سنظل نجرب؟ نحن نجرب سياسياً، ونجرب حضارياً، أما أن لنا أن نستقر على مسار في ما يتعلق بالنهضة الشعرية؟ الضمي الثالث.... هل كتب على نقاد قصيدة النثر وشعراء قصيدة النثر أن يدفعوا الضريبة؟ وهو أنهم إذا التزموا بقصيدة النثر أو

بالحدثة ان يبعدوا إلى هذه الدرجة أو تلك عن اللغة العربية الفصيحة اللغة الأم؟ إلا يمكن لشاعر قصيدة النثر أو لدارسيه أن يمتلك الرؤية ويمتلك الأداة في وقت واحد، أنا في أبحاثي وجميع الزملاء في أبحاثهم أتصور أن البداية يجب أن تبدأ من توصيف هذه الحركات وليس من محاربة بعض الحركات على حساب الحركات الأخرى، قصيدة النثر في طرحها لتقنياتها شيء مشروع وأؤكد ذلك وشيء من حركة التاريخ، ولكن أن تقدم ذاتها على أنها النموذج الأمثل لكل ما يقال فإن هذا يجعلنا نظل ندور في حلقة مفرغة الآن وفي المستقبل. شكرا لكم سيدي الرئيس.

الدكتور منصور الحازمي،

الدكتور صلاح فضل.

الدكتور صلاح فضل،

شكرا سيادة الرئيس. منذ بداية الندوة ونحن جميعا نستشعر لونا من التوتر الحاد بين المقترح التنظيمي لأعمال هذه الندوة، وبين النزوع النقدي في الممارسة التطبيقية للتحرر والالتزام في الآن ذاته، وقد عبر عن ذلك بوضوح الآن الدكتور جابر عصفور، وإن كنت سأحاول أن أتجاوز التعبير عما شعرنا به من هذا التوتر إلى تقديم مقترح مستقبلي يمكن أن يفيد في تنظيم الندوات القادمة.

من الناحية المنهجية تحديد الموضوعات يحصر نطاق الندوة ويضبط أعمالها ويعمق مساراتها، بحيث يمكن أن تتبلور القضايا الأساسية حول شخصيات محددة، ولكن من الناحية الفعلية في التجريب النقدي يشعر متلقي المقترح بالحرج، ويحاول التفلت من هذا وأنا أحسب أن هناك صيغة وسطى بين الأمرين، يمكن أن تتيح التحديد والتنظيم المنهجي من ناحية، والحرية في الممارسة النقدية من ناحية ثانية، وهي في مثل الحالة التي نحن بصدها الآن، من الممكن أن تبحث مجموعة من الأعمال لكل النقاد ويترك للنقاد أن يختار المنظور أو الظاهرة أو الشخصية التي يتحدث عنها، وحينئذ في مجال ما طرح عليه من مجموعات شعرية أو دواوين مطبوعة، يستطيع أن يتلمس

الظواهر الجوهرية، ولكن هذه الظواهر متصلة بطبيعة التجارب أو بالأساليب أو بالتقنيات الشعرية والتعبيرية، ويحقق مفهومه لمستوى الشعر، وتحليله لعناصره الخاصة عبر اختياره هو ضمن مقترحات عرضت عليه من اللجان التنظيمية عندئذ تنفادي أمرين، الأمر الأول: هو طرح مجموعة من الأسماء وفرضها على الباحثين النقاد، بينما لا تلتفت تجاربهم نظرها ولا تحقق المستوى الإبداعي الذي يطمحون إلى تحليله وتناوله، الأمر الثاني تفادي الالتزام بمحاور مسقطة على طبيعة التجربة الشعرية مثل محور التنوير - الذي على إحساسنا الشديد بأهميته لحياتنا الثقافية والفكرية في المشرق العربي في هذه الآونة - إلا أنه قد يتعارض كما كشفت عن ذلك بعض البحوث مع طبيعة التجربة ذاتها والتركيز على تقنياتها الفنية والتعبيرية، أظن أن هذا المقترح إذا أخذنا به في الندوات القادمة، يمكن أن يمثل منعطفاً في تحليلاتنا يسمح للباحثين بحرية ممارستهم لتجاربهم النقدية.

ولا ضير في هذا الصدد أن يجمع أكثر من باحث أو ناقد على اختيار نموذج محدد، لأن هذا بطبيعة الحال سوف يكشف عن أحقية هذا النموذج وعن جدارته في لفت نظر النقاد وسوف لا يتكررون أو يكررون مقولاتهم، لأن لكل ناقد جهازه المعرفي وأدواته المنهجية ووسائله في الكشف عن شعرية النصوص، ولا يتطابق ناقد أو دارس في هذا الصدد مع أي ناقد آخر تطابقاً تاماً، وعندئذ سوف يتاح لنا أن نرى تجانساً أشد بين التجارب المقدمة وبين التحليلات النقدية التي تُجرى عليهم.

في ما يتصل بجلسة اليوم على وجه التحديد، استطاع الصديق الدكتور علوي أن يشير إلى تمايز العوالم الواضح بين شعرائه الثلاث، ولكنه لكي يفعل ذلك اضطر إلى اختزال مفهومه للشعرية في تحليله لمستويات الإيقاع لدى الشعراء الثلاثة. وكان هذا التحليل جديراً بأن يرتبط بطبيعة الشعرية، لأن الإيقاع مستوى واحد - كما يعرف الدكتور علوي - من مستويات الشعر لا يمكن أن يشف حقيقة عن طريقة توظيفه في تقديم الرؤية إلا إذا ارتبط بمستوى آخر هو مستوى التخيل أو الدلالة الجمالية، ولم تتح له الدراسة واتساعها الأفقي فرصة هذا الربط الضروري بين عملية توظيف الإيقاعات الموسيقية من ناحية، وكيفية تشكيلها للرؤيا، لأن الشعراء الذين تناولهم

تختلف رؤاهم، وتختلف رؤاهم انطلاقاً من طريقة الارتباط بين هذه البنى الایقاعية وبين رؤاهم التي وجدها متمایزة دون أن يربط ذلك بطبيعة البنية الموسيقية لديهم.

قدم المتحدث الثاني الدكتور منيف موسى خطاباً بليغاً بلاغة لا يحسد عليها في بعض الاحیان، استهل بما أطلقه على مصطلحات ما بعد الحداثة، وأسفر للأسف عن تحليل مضموني لعناصر غير شعرية في النماذج الشعرية التي انتهى إليها، وأحسب أن التجانس بين المقولة النظرية وبين النتائج التطبيقية كان أمراً ينبغي أن يحرص عليه الأستاذ الباحث. هناك ملاحظة جزئية تتصل بكل الجلسات وليس بهذه الجلسة، استخدم كثير من الباحثين كلمة مقارنة للإشارة إلى العلاقات بين الشعراء المتفاوتين، ومن الوجهة الاصطلاحية - ونحن في ندوة متخصصة - نوفر مصطلح المقارنة للإشارة إلى نماذج أدبية وعلاقتها بأداب في لغات أخرى، واستقر البحث المقارن والنقدي، وأرجو ألا نصيب مصطلحاتنا بالاضطراب، إلى استخدام كلمة الموازنة للإشارة إلى العلاقة بين الشعراء والشخصيات المتعددين داخل نطاق اللغة الواحدة، أتمنى أن نلتزم بهذه الحدود الاصطلاحية لأننا في مجال تأسيس تقاليد معرفية.

لجأ الدكتور معجب الزهراني إلى متابعة تطور التجربة الخاصة بكل شاعر لتفادي التركيز على مآزق مصطلح التنوير، ويؤسفني أن أقول إن معجب على ذكائه الشديد في استخدام هذه الطريقة قد وقع في بعض الهنات التي أتمنى أن يتخلص منها... سائشیر إلى ملاحظتين فقط في بحث الدكتور معجب عندما يقول: إنني تسليت بتتبع كلمة النور في الشعر.. كذا، يا دكتور معجب أنت تعرف أنه من الوجهة الأسلوبية ليست هذه تسلية على الإطلاق ولكنها إجراء علمي مضبوط وتقني يتطلب لا متابعة لفظة النور، وإنما كل الحقل الدلالي المحيط بها... النور والظلام والظلال وغير ذلك، بطريقة بالغة الدقة علمياً وهي الطريقة الأسلوبية التي يمكن تفضي بك إلى نتائج خصبة وعميقة وتكشف عما في الخطاب الشعري ذاته من وشائج غير متناقضة، فالسبب في ملاحظتك أن قاسم حداد أحياناً يتعلق بالظلام هو أن مفهوم الظلام عنده كان على سبيل المجاز وليس على سبيل الحقيقة لأن تتبع طبيعة المفردات (النور والظلام) لا يكتفي بالوقوف عند تحديد معناها الحرفي لأن هذا المعنى غير شعري وإنما معناها.

الدكتور منصور الحازمي:

يا دكتور

الدكتور صلاح فضل ،

حاضر سلختم، تقول ايضا إن تجربة قاسم حداد تمثل عائقا لدى الشعراء الآخرين، وأحسب أن أي تجربة مهما كانت درجة إبداعيتها لا يمكن أن تكون عائقا وشكرا وأكرر إعجابي بالبحوث المقدمة.

الدكتور منصور الحازمي،

على أي حال الحقيقة أنا استحي من التدخل... الأستاذ عبدالعزيز السريع.

الأستاذ عبدالعزيز السريع،

عفا أنا إذا أذنت لي الأخ الرئيس. أحب أن أوضح فقط كيف تم تنظيم هذه الندوة، وكيف تم اختيارها باختصار شديد. لأنني لاحظت أن جميع الزملاء على المنصة يشيرون إشارات تفيد بأن هناك قصوراً أو هناك سوء تنظيم.

أولا أحب أن أنبه إلى أن الزملاء أعضاء اللجنة المنظمة لهذه الندوة هم الدكتور ابراهيم عبدالله غلوم والدكتور خليفة الوقيان والدكتورة دلال الزين والدكتور سليمان الشطي والأستاذ عبدالرزاق البصير والدكتور منصور الحازمي وأمين عام المؤسسة، وأعتقد كلكم تعلمون أن لديهم خبرات واسعة جدا في تنظيم الندوات وفي تنظيم اللقاءات الأدبية، وفي ما يخص التسمية اختلفنا واتفقنا وانتبهنا الى هذا الاسم ولم نكتف باختياره مجردا بل بعثنا للباحثين بمفهومنا لهذا المصطلح، ومفهومنا لهذه العبارة تحديدا (الشعر والتنوير) ماذا نقصد بها، وتتبعنا المحاور كلها وكل محور منها عرفناه تعريفا موجزا ولكنه واضح الدلالة، وكلكم تعلمون أنه في تنظيم الندوات، كل ثلاثة يجتمعون سيختلفون حتى يتفقوا بطريقة توفيقية... يتنازل بعضهم عن جزئية الآخر عن جزئية حتى يصلوا الى تحديد، وكلكم تعلمون وهذا واضح من النقاش ان

الانسانيات الخلاف فيها مشروع بل مطلوب، لذلك أنا استغرب أنه في كل ندوة ليس في ندوات هذه المؤسسة، بل في جميع الندوات التي حضرتها وهي كثيرة، يتحدث الجميع في المصطلح ويتركون القضايا التي عقدت الندوة من أجلها وهم يعلمونها جيداً، وهذا في تقديري يرجع الى أمرين: إما أن المتحدث لم يلم بالأبحاث ويقرأها بعناية فيناقشها فيتحدث في الجاهز لديه من المعلومات في موضوع المصطلح وما إليها أو أن القضية فيها نوع - واسمحوا لي - فيها نوع من استعراض المهارات في المفاهيم بل إن أحد الزملاء كان ينظم ندوة قبل عدة شهور موزع معه نفس الشيء وكان يرد بعدة وبالأمر كان يتحدث بنفس الطريقة عن هذه الندوة.

نحن عندما بدأنا التنظيم أرسلنا لكل باحث هذا المفهوم وأرسلنا هذه الورقة قبل مهلة كافية - أعطينا مهلة عشرة شهور لكتابة البحث - وكانت الردود تاتينا بالموافقة، والموافقة تعني الموافقة على الموضوع، الموافقة على المصطلح، الموافقة على الكتابة بالطريقة التي رأيناها تنظيمياً، عندما وافق انتهى. وقد كان بوسع أي متحدث أو أي محاضر لم يعجبه المصطلح أو يعجبه الموضوع أن يعتذر بكل بساطة، كان لدينا مجموعة من البدائل دائماً ونحن نضع مرشحاً أول وثانياً وثالثاً، وكان بوسع أي شخص لم يتفق مع هذا الجهد التنظيمي أن يقول لا أوافق عليه، وأنا أعتذر لا أستطيع أن أكتب فيه كما فعل بعضهم، لكن أن يأتي المتحدث أو المحاضر ويبدأ بالحديث عن المصطلح وينقد المصطلح ويضيع وقت عمل الندوة ويضيع هدفها الأساسي بالكلام فقط في المصطلحات أو الهوامش أو المسائل التي أنتم تعلمون أن لا نهاية لها، ولا يمكن الاتفاق عليها لا يمكن.

هذا ما أردت الإشارة إليه، وأمر آخر - ولو أنه لا يتصل بالندوة لكني أحببت أن أنبه إليه ربما أحد الاخوان ينصرف - العشاء في هذه الليلة، لن يكون في مكانه المعتاد سيكون على الحمام، حمام السباحة على البحر، أرجو العلم فقط. شكراً سيدي الرئيس.



#### الدكتور منصور الحازمي،

شكرا للأستاذ عبدالعزیز ولو أنه أخذ أكثر من ثلاث دقائق، ولكنه هذا مسموح به لأنه تنويري، هذا يعني أنه أثار الندوة، وأرجو من الإخوة الذين سيحدثون أن يتجنبوا هذه المصطلحات ويركزوا على ما ألقى من ورقات، وأمامنا إحدى عشرة ورقة ويبدو أن الزمن أخذنا كثيرا. فنرجو الالتزام بثلاث دقائق أو دقيقتين، أفضل من ثلاث دقائق. الآن الدكتور أحمد مختار عمر.

#### الدكتور أحمد مختار،

بسم الله الرحمن الرحيم. الحقيقة أنا أخشى من حزم الدكتور الحازمي معي وبالتالي سأقتصر جدا على ما أقول وسأستخدم الأسلوب البرقي من ناحية وركز على بحث الدكتور منيف موسى من ناحية أخرى.

الملاحظة الأولى - في الحقيقة - هي أن الدكتور منيف تناول في بحثه عددا من الموضوعات التي لا تبدو أي رابطة بينها وبالتالي تناول كثيرا من القضايا.. ولم يستطع أن يغطي أي قضية - في الحقيقة - التغطية الحقة المطلوبة.

الملاحظة الثانية أن الباحث أكثر من التعميمات - وربما هذا كان نتيجة السرعة في الكتابة - أكثر من التعميمات التي لم يستطع أن يقيم الدليل عليها في دراسته، وأنا أختار مثالا واحدا من بين هذا، حين تحدث عن الشعر الخليجي قال إنه نافذة على العمق العربي في المشرق والمغرب؛ وأنا في الحقيقة لم أجد هذه النافذة مفتوحة وإنما وجدت مغلقة، ودليلي على هذا أن القضايا الأساسية الرئيسية في المشرق العربي لم يكن لها صدى في هذا الشعر في حدود التماذج التي ذكرها، بل إن الباحث نفسه حينما تحدث عن نصر أكتوبر اكتفى بقوله حرب أكتوبر، وأثبت عليه تعميماته أن يدرجها في الانتصارات واعتبرها فقط مجرد حرب من الحروب التي خاضها العرب.

الملاحظة الثالثة قصر نفس الباحث في الحقيقة، في تحليلاته، التجربة الشعرية مثلا، حديثه عن المرأة، المرأة لم تأخذ من بحثه أكثر من خمس صفحات، والأكثر من

هذا ان الشاعر محمد الثبيتي يقول إن دواوينه الثلاثة مقصورة على شعر الحب والمرأة، ماذا أخذ منه؟ خمسة أسطر فقط لا غير والباقي مقدمات وتعميمات، ملاحظة أقولها أسفاً وهي ان ثقافة الباحث اللغوية لم تساعده كثيراً في تعليقاته في أحيان كثيرة، على سبيل المثال حينما تحدث عن شعر أحد الشعراء وأنه كثر بعض الأصوات المعينة وعلى سبيل المثال صوت الجيم، اقتبس نصا يقول إن الجيم صوت انفجاري احتكاكي. طبعاً هذه هي الجيم القديمة ليست هي الجيم الحديثة، الجيم الحديثة ليس فيها انفجارية إطلاقاً ولا هو ينطقها انفجارية، ولا الشاعر ولا أي إنسان، هي احتكاكية فقط وليست انفجارية وبالتالي يبقى الأساس الذي أقام عليه الملاحظة غير صحيح. يستطرد الباحث أحياناً في قضايا لغوية فيقول مثلاً عن أحد الشعراء أو عن شاعر معين إنه أعطى الأصوات الوانا معينة واتهمه بالهلوسة لأنه فعل هذا، هذه قضية خطيرة جداً لأن الربط بين الأصوات والألوان ربط علمي بقيق ويربط بينهما أن كلاً منهما يقوم على الموجات وأنه ظاهرة موجية وكلام كثير جداً في الموضوع، فهو ليس هلوسة بأي حال من الأحوال. الملاحظة الأخيرة تتعلق بأن الباحث وأقولها أيضاً أسفاً نصب نفسه قاضياً ومفتياً وأصدر أحكاماً بالاعدام باعتباره مفتياً على كثير من الاستعمالات اللغوية الصحيحة رغم أنه لم يلتزم الصحة في بحثه هو، وهذه هي المفارقة في الحقيقة التي أقولها أسفاً، فهو يتدخل بالنسبة لكثير من الشعراء ويخطئ هذه العبارة، وهذه العبارة ولا يقيم هو نفسه أو أسلوبه ويقومه بالطريقة المطلوبة، هو مثلاً خطأ أحد الشعراء في استخدامه للمصطلح (مايزالان في العشق)، وماذا في هذا؟ يقول والأصح (لايزالان) ولا أدري ما وجه الأصحية في هذا، يخطئ مثلاً الشاعر الثبيتي في أنه كثر (بين) مع الاسم الظاهر ولا خطأ في هذا، موجود في شعر الأعشى وفي شعر عنتره وفي شعر عدي بن زيد، وفي شعر ابن الرومي، وفي كلام الرسول صلى الله عليه وسلم، وفي كلام علي بن أبي طالب، وفي لسان العرب وفي القاموس المحيط وابن بري، إذن ما وجه الخطأ في هذا؟ والحقيقة أنا أحتفظ بالأمثلة التي أخذتها على الباحث ولا أريد أن أصرح بها في الأخطاء اللغوية الكثيرة الموجودة في البحث وسامعها له بعد انتهاء الجلسة وشكراً.

الدكتور منصور الحازمي،

شكرا للدكتور مختار. الآن الكلمة للدكتور محيي الدين صبحي.

الدكتور محيي الدين صبحي،

لو اقترحت اللجنة (الشعر والقومية)، ماذا سيكون موقفنا إن هذا لا شعر ولا قومية؟ هذا الاتجاه سوف يؤدي إلى إفراغ الأدب والنقد من القيم لا بدنا نحكي بالتنوير، ولا بدنا نحكي بالنهضة، ولا بدنا بالحرب، ولا بدنا نحكي بالسلم. يعني الأدب رصف كلمات وهذا الاتجاه اللي حاريناه من مئة سنة الآن نرجع له باسم الحداثة؟! اللجنة غير ملومة اذا الباحث أو الشاعر لم يستطع أن يتمثل تمثلا أدبيا فكرة التنوير ويقدمها كشعر، فهذا ذنبه وليس ذنب اللجنة، منذ ألفين وخمسمائة سنة صار الحوار بين أرسطو وأفلاطون، هل يؤدي الشعر معرفة أم يؤدي انفعالا؟ الآن الجواب الشعر يؤدي كلمات! وهذا الاتجاه العدمي في النقد والأدب أدى بالنقد الشباب إلى إفراغ النقد من مضمونه! علوي أنا أحبه وهو ناقد شاب مجد، اقتصر برؤيته الأساسية - لأنه ما عنده قيم! ممنوع يبحث في القيم -، اقتصر على أن هذا الشاعر عنده خمس قصائد بالتفعيلة عنده ثلاثون قصيدة بالشطرين، إذن هذا تقليدي وهذا.. وهذه لا تحتاج لنقد، ما قعدت في الجامعة ثلاثين سنة حتى تعطيني هيك ملاحظات.. ويعدين الأشخاص الذين اعترضوا على وجود التنوير كلهم أنا قارئ يأتناهم ما يخالف ذلك، فأنا مستغرب كيف إنه هنا ممنوع التنوير وعندما يريد الناقد أن يكتب، يكتب عن قيم، فاللجنة بالعكس مشكورة ويجب الالتحاق على التنوير في هذه المرحلة، لأننا مهذبون أن نتحكم بأنظمة أسوأ من التي نعارضها، يعني يجينا طالبان جديد ويحكم العالم العربي، فبدنا تنوير مين بده يحكي فيه؟ اذا الشعر ما لازم يحكي والقصة بناء، والنقد ينظر في الهندسة ويحول الأدباء إلى مثلثات ومربعات ووائر! إلى أين سنصل؟ ويعدين نحن لسنا أمة متطورة لدرجة أننا حلينا مشاكلنا وممنوع نبطحها.. يعني أنهم أن روائي مثل الآن روب جرييه، ييقعد يلعب لعبة الشكل والبصريات وما أشبه، أما نحن يللي يتدهور وضعنا، ووجودنا مهدد نأتي ونطرح هذه الشعارات العدمية، أنا والله

استغرب ما اسمع، ويعدين من جهة الأخطاء في بحث الأخ علوي يقول إن الشاعر لما يستعمل تجربة التفعيلة يكون تقدم، وعندما يستعمل الشطرين يقول (نحو التراجع والنكوص) هذا حكم قيمة يا أخي! مثل ما فيه شعر بالشطرين فيه شعر بالتفعيلة، فالمسألة يعني (لا تراجع ولا نكوص) يعني هذه المصطلحات قاسية.

الدكتور منصور الحازمي،

خلاص يا دكتور؟.

الدكتور محيي الدين صبيحي،

لا عندي ملاحظات طويلة.

الدكتور منصور الحازمي،

الآن أكثر من ثلاث دقائق.

الدكتور محيي الدين صبيحي،

دكتور خليفة الوقيان، الرجل يتحدث عن انفجار في مقهى وكيف تناثرت الاغراض، فيأتي الباحث ليقول: كما لاحظنا كيف عبر الشاعر عن همه الانساني الشامل في قصيدة (منبحة الفواكه) وأن هذه قصيدة رمزية، النص اللي بين ايدينا ما فيه رمز، عم يحكي انه كيف البطيخ تناثر، وكيف يعني ما في شيء واقعي أكثر من هذا التصوير فمن أين جاء الرمز؟ بعدين في شيء بيصدع إذ نقرا ببحث الزميل الدكتور موسى (ان الحقيقة الشعرية لا تختلف عن الحقيقة الواقعية) أين نزلت هذه؟ كيف حقيقة قوامها الكلمات والصور لا تختلف عن الحقيقة الواقعية التي هي أحجار وأموال كيف؟ ثم يقول أيضا (وتصير المطلقة كلمة مسموعة، وتصير الكلمة المسموعة مطلقة)، منشان الله هريتا من المشرق العربي كله لحتى نخلص من هذه المطلقات المسموعة وشكرا.

الدكتور منصور الحازمي،

الدكتور محيي في الواقع تعليقه جميل جدا وكنا نتمنى أن تكون الندوة كلها بهذا الشكل، يمكن في المستقبل نقترح هذا الاقتراح. أن تكون بهذه الروح المرحية على أي حال الآن الدكتور عز الدين اسماعيل.

الدكتور عز الدين اسماعيل،

شكرا سيدي الرئيس والآن وقد بلغ بنا الاعياء او بي على الأقل، فانا اسحب كلمتي شكراً.

الدكتور منصور الحازمي،

شكرا جزيلا، الدكتور محمد فتوح أحمد.

الدكتور محمد فتوح أحمد،

شكرا سيدي الرئيس. وأرجو الا ترتفع العصا اكثر من مرة واحدة خلال هذه الكلمة القصيرة ومعظم شغبي مع الدكتور علوي الهاشمي، ربما لأنني معجب بالبحث الذي دبجه بقلم شاعر ناقد بكل ما يعنيه هذا التعبير من دقة ونفاذ البصيرة النقدية.

وأول ملاحظاتي هو ما يتعلق بمستوى العينة الشعرية التي اعتمدت عليها فقد قلت في صدر البحث إنك ستعتمد على نص لكل شاعر وستحاول من خلال هذا النص للولوج الى العالم الشعري للشاعر ككل. طبقت هذا بالنسبة لأحمد الصالح في قصيدة القدس وأخللت بهذا المستوى من العينة بالنسبة لشاعر خليفة الوقيان، وأخشى أن تفاوت مستوى العينة يؤدي الى تفاوت النتائج التي تصل إليها من حيث إن الطريقة الأولى تؤدي الى نتائج تتعلق بنص والنتائج التي تستصل بها على المستوى الثاني ستؤدي إلى أن تعثر على أفكار تتعلق بمجمل العالم الشعري للشاعر ككل هذه واحدة، الأخرى في مستوى المنهج، دلالة العمودي والتفعيلي، بالنسبة للشاعر خليفة الوقيان جمعت أكثر من ستين قصيدة وقسمتها قسمة ما فقلت بما أن العمودي يقع في ثلاثين والتفعيلي يقع في كذا... إذن الشاعر هنا

يراوح في مكانه بكل ما يترتب على هذا النعت ربما من إيماءات لا تقصدها أنت، ولكنها تعني في التحليل الأخير أن هذا الشاعر ليس له موقف قني على الأقل، فانا نعتقد أن الشاعر يدرس نتاجه مرحلياً، ولكن الوجه الذي نبصره من الشاعر هو الوجه الأخير، بمعنى أنني حينما أريد أن أقف موقفاً تصنيفياً، فانا أصنف خليفة الوقيان بحسب الوجه الذي انتهى إليه وأنت تعلم أكثر مني أن هناك بعض الشعراء الآن يرفضون أن يعاملوا بمراحل ربما سنوات متتالية قطعوها في بدايات انتاجهم. أحمد عبدالمعطي حجازي لا يذكر الآن ما طلعت به قريحته في سنواته الأولى وأذكره بقصائد أنا أحفظها له يقول لي لا دي مش بتاعتي، دا واحد اسمه أحمد حجازي، كأنما يتشابه حتى أحمد عبدالمعطي حجازي مع أحمد عبدالمعطي حجازي، فنحن نتعامل مع الشاعر تصنيفياً وتنميطياً إذا صح هذا التعبير من خلال آخر وجه أراد الشاعر أن يطالع به جمهوره، وثالثاً ما يتعلق بالفرقة بين قصائد رمزية وقصائد قلت إنها تأخذ نمط الحياة النثرية اليومية. أنا أحسب وأرجو ألا أكون مخطئاً في هذا الحسبان أن الرمز ليس فقط ما تعتبره أنت بناء وتعتمد على خليل حاوي في الرمز الكلي والكذا.. الرمز بناء في درجة وهو يبدأ من أدق دقائق البنية الشعرية حتى من مستوى الصوت ويرتقي إلى مستوى حتى الكلمة التي قال عنها ما لارميه «كرمية الفرد» تحمل من الشحنة أكثر مما تحمل أي آلة أخرى، فمن الممكن أن الكلمة باعتبارها بؤرة والتركيب والجملة والصورة من الممكن أن تشحن بشحنة إيحائية تجعل من أدق دقائق الوحدات البنائية تجعل منها رمزاً ومن ثم فإنني أحسب معارضا بذلك الصديق الدكتور محيي الدين صبحي أن حتى تفصيلات الحياة اليومية من الممكن أن تكتسب طابعاً رمزياً هكذا كانت «منبحة الفاكهة» للوقيان، وهكذا أيضاً «سلة ليمون» لأحمد عبدالمعطي حجازي لما يقول لك (عشرون بقرش بالقرش الواحد عشرون) هذا لا يريد أن يرصد دقائق الحقائق اليومية بقدر ما يريد أن يرمز إلى ضياع الغريب في المدينة.

لمسة أخيرة - وأرجو أن تعذرني سيادة الرئيس - تتعلق بملاحظة عروضية لاحظتها وخطات فيها أحمد الصالح في ص ١٤ «وأنا أغتاب بالأسفار تاريخي وأغاثاك بعد هذه العشق»، طبعاً من هنا غلط مطبعي (بعد هذا العشق) ويعدين بتقول أن (أغاثاك) هنا أضيف كلمة (حي) لتكتمل في نهني صورة المعنى ويستقيم الوزن، الوزن

مستقيم سيدي بعد (اغثالك) (واغثا)، ويعدين (الك) سبب خفيف بداية تفعيله جزء من تفعيله أخرى جديدة (فاعلاتن) لم يكملها الشاعر، وما الضير في هذا؟ كل الشعر الحر وشعر التفعيلة أحياناً يجتزئ ببعض من التفعيلة ويحسبها وحدة إيقاعية، فلماذا نخطئ أحمد الصالح وهو لم يخطئ؟ شكراً سيدي الرئيس .

الدكتور منصور الهازمي،

شكراً، الواقع لابد ان تنتهي الساعة الواحدة، الا اذا كنتم مستعدين تنتهون بعد الواحدة، ولابد ان نعطي الكلام للذين انصبت سهامكم عليهم، وأرجو ان تكون هذه السهام رفيقة بهم لأن هذه الندوة ليست للتجريح فقد لاحظت ان بعض الأخوان جرح بعض الباحثين، وأنا اعتقد ينبغي ان نبتعد عن هذا الأسلوب، وكما انسحب الدكتور عز الدين اسماعيل، فالجال مفتوح للانسحاب، وأعطي الآن الكلمة للدكتور محمد الهدلق.

الدكتور محمد الهدلق،

شكراً من اجل استثمار الوقت سأقتصر بإبدائي ملاحظات على الدكتور علوي الهاشمي. استمتعت كثيراً بقراءة هذا البحث القيم الذي جمع فيه الدكتور علوي بين الشعراء الثلاثة المعروفين، وأنا من المتابعين لما يكتبه في صحيفة الرياض وتعجبني طروحاته الجيدة، ولكن مع هذا فإن لدي بعض التساؤلات التي سأجملها في ما يلي:

أولاً: الطريقة التي تناول بها الباحث الكريم شعر احمد الصالح تختلف عن تلك التي تناول بها شعر الدكتور خليفة الوقيان وسيف الرحبي، ففي مطلع دراسته لاحمد الصالح نجده يحيل على أقوال عدد من الباحثين الذين تناولوا شعره بالدراسة، في مقدمتهم الدكتور البازعي والمعيقل والشنطي وأحمد كمال زكي وجمال العشري ومحمد ابراهيم الديبسي، وكأنني بالباحث الفاضل يحس بأن معرفته بأحمد الصالح كانت أقل من معرفته بالشاعرين الآخرين ولهذا راح يمهّد لما سيقوله عنه بإيراد أقوال من سبقوه الى دراسته حتى يطمئن على صحة مقولته.

اما بالنسبة الى الشاعرين الدكتور الوقيان وسيف، فإن الدكتور علوي قد اورد ما يريد قوله عنها أولا ثم استشهد بعد ذلك باقوال الأدباء الآخرين عنه ويودي لو يفضل مشكوراً بياضاح سر هذا الاختلاف، الثانية في الوقت الذي فصل فيه الدكتور علوي بالقول الى حد ما في شعر الدكتور خليفة الوقيان، حيث تحدث عن مجموعاته الأربع نجده يقصر الحديث عن أحمد الصالح على إلمامة يسيرة في الأول ثم يورد نصاً شعرياً واحداً هو (وجه الثرى) التي نشرها الشاعر في يناير من هذا العام، ولعل هذه الملحوظة تعزز وجهة النظر التي وردت في الملحوظة الأولى.

الملحوظة الثالثة: هو أن الدكتور علوي في حديثه عن أحمد الصالح وخليفة الوقيان على مزاجتهما بين قصيدة البيت وقصيدة التفعيلة، عد تناقص أعداد قصائد البيت عند الدكتور الوقيان في مجموعتيه الثالثة والرابعة، مظهراً من مظاهر المعاصرة وهذا واضح، كما انه قد عد احتفاظه بقصيدة واحدة من نوات البيت في كلا المجموعتين الأخيرتين تعبيراً عن رغبة الشاعر في التذكير بجذوره وقواعده الاصلية التي انطلق منها واحكم ضوابطها وقوانينها الإيقاعية، والسؤال هنا هو هل كان احتفاظ الدكتور الوقيان بهذه القصائد القليلة إنما هو للتذكير بجذوره وقواعده الاصلية فقط؟ أم انه وجد ان الشكل الذي نظم فيه تلك القصائد يحقق له ما اراد التعبير عنه أكثر مما حققته قصيدة التفعيلة؟.

الملحوظة الرابعة: هي ان البحث حفل باهتمام خاص مثل ما تفضل استاذنا الدكتور حمادي صمود بإلحاح على قصة الثنائيات المتعارضة عند الشعراء الثلاثة حتى أصبح البحث عن هذه الثنائيات مطلباً في حد ذاته حال دون توظيف هذه الثنائيات توظيفا دلاليا يكشف عن روح الشعر وجمالياته.

وفي أثناء حديث الدكتور علوي الهاشمي عن أحمد الصالح أورد قوله:

هذا زمان أنبت المسامة

واستبقى من الريح الدبور



ويفسر الريح الدبورة بانها الساخنة، وأنا اظن ان المراد بالريح الدبور هي الريح الغربية وهي الريح العاصفة، والرسول يقول: «نصرت بالصبا وأهلكث عاد بالدبور» والقرآن يقول... «وأما عاد فاهلكوا بريح صرصر عاتية». فهي ليست حارة بقدر ما هي عاتية، الملاحظة الاخيرة، هو ان مصطلح القصيدة العمودية قد تكرر كثيرا في هذا البحث وكأنني بالباحث الفاضل يعني بالقصيدة العمودية القصيدة ذات الشطرين، ويخيل لي ان مصطلح (العمود) اذا نحن عدنا الى الماضي وفهمنا عمود الشعر، ان المراد به ليس القصيدة ذات الشطرين، عمود الشعر - أشار إليه المرزوقي وأشار إليه القاضي الجرجاني وغيرهم - بالضوابط السبعة التي أشاروا إليها. فبودي لو يتفضل بتحرير هذا المصطلح التحرير الصحيح وشكرا جزيلا.

الدكتور منصور الحازمي؛

شكرا للدكتور الهليلق. والان الاستاذة مليكة العاصمي.

الاستاذة مليكة العاصمي؛

شكرا، وتحية للاخوان، أريد فقط ان اعلق تعليقا بسيطا جدا، يخص مسألتين أو مطلبين، الأول: مفهوم الشعر باعتباره يساهم في التنوير، أو هو التنوير نفسه... ذاته، ذلك عندما يشع في القلب والوجدان ويفني مشاعر المتلقي ويشيرها ويضيئها ويعيد بناء الحياة والمواقف والاحاسيس ويملؤه بشحن جديدة نفاذة تجعله يخترق الكون المتكلس المنطلق لينفذ الى اكوان ويجري كشوفات أخرى.

الشعر جزء من التنوير ان لم يكن هو التنوير نفسه.

المسألة الثانية أو المطلب الثاني: أريد أن اثنى عاليا كل الدراسات والمداخلات النقدية التي تقارب المسألة الشعرية في جانبها النظري أو غير النظري، ولكني أحب أن اقف عند منهج خاص في نقد الشعر مثله تدخل الدكتور معجب الزهراني الذي انجز قراءة عاشقة للنص - النص كإبداع - حاولت تقريب وإضاءة ما هو متميز وخاص

ومثير ولافت وجميل ومبدع وجديد في متن الشعر الحدائي، بالذات أريد أن أثنى هذا المنهج في النقد تثمينا وإزنا باعتباره حاجة ماسة في المرحلة الحاضرة لتقريب الملتقي المعاصر الذي باعدت الثقافة والأوضاع الجديدة بينه وبين الشعر بحيث صارت الضرورة حادة لتعشيق الشعر كلون يتجاوز الفكر والإيقاع واللغة ليصير ملكوتاً شاملاً كاملاً متكاملأً منسجماً مندمجاً يعيد صياغة الحياة والأحاسيس والأفكار والمواقف والرؤى تجاه الحياة والكون ومقتضياتها في عصر الآلة والتكنولوجيا وسباق التسلسل والقوة والعنف والضياع. شكراً.

الدكتور منصور الجازمي،

شكراً للاستاذة مليكة، والآن محمد صالح بن عمر.

الأستاذ محمد صالح بن عمر،

أشكر الإخوة الذين قدموا هذه البحوث القيمة الجيدة المفيدة، كما أشكر الأساتذة الذين قدموا البحوث السابقة، سأختصر كلمتي لأنني أصبت بالاعياء لطول الانتظار.

هذه البحوث رغم ما وجه إليها من انتقادات لازمة أحيانا لم تخل في نظري من الفائدة، هذه الفائدة هي أنها عرفتنا بالشعر في هذه المنطقة، منطقة الخليج العربي وشبه الجزيرة العربية، وهو ما كنت أجهله تماما رغم اشتغالي بالنقد منذ ثلاثين عاما، وإذا فإذا كان الهدف من هذه الندوة هو التعريف بالشعر في هذه المنطقة، فإنها قد حققت هذا الهدف، لكن ينبغي أن ننظر إلى قضايا أخرى مهمة تتعلق بتنظيم هذه الندوة، وكذلك بطريقة نقد الشعر لأننا لاحظنا أن ثمة إشكاليات كثيرة تتعلق أولا بقضية التنوير هذه القضية بقيت غامضة غائمة في أذهاننا، كنت أفضل لو خصصت لها بعض البحوث في أول الندوة.. بحوث نظرية تتعلق بالتنوير عامة دون ارتباطها بالشعر الخليجي. هذه النقطة الأولى، القضية الثانية هي قضية المنهج الذي ينبغي اعتماده في دراسة الشعر.

ما لاحظته منذ الجلسة الأولى إلى الآن سواء من خلال البحوث التي قدمت، أو من خلال مداخلات السادة الذين عقبوا على البحوث هو أن ثمة اتجاهين في هذه

القاعة، الاتجاه الأول يمكن نعتة بالتقليدي، ويرى أصحابه أن نقد الشعر يكون بتسليط معلومات من حياة الشاعر أو الظروف التي عاش فيها على النص الشعري، والاتجاه الثاني يرى أصحابه أن نقد الشعر ينبغي أن يكون وفقاً للطرائق الجديدة التي ظهرت في الغرب منذ أواسط الستينات تقريباً. نحن في تونس نقف من هذين الاتجاهين موقفاً نقدياً، نرى أن المناهج الغربية الحديثة تثير إشكاليات وخاصة من حيث تطبيقها على النص الشعري العربي. المناهج الغربية الحديثة تتوالد وتتكاثر منذ أواسط الستينات.. ظهرت الشكلانية وهي ترجع للعشرينات ولكن الغربيين اكتشفوها في أواسط الستينات ثم ظهرت البنيوية وهي تقوم على تسليط مفاهيم لسانية عامة على النص الشعري، ثم دعا «رولان بارت» الناقد الفرنسي الكبير إلى قتل المؤلف وعزل الأثر وعن حياة الكاتب والظروف التي أنشئ فيها الأثر، ثم بعد ذلك قيل إن النص هو تقاطع نصوص، ولذا الناقد يجب أن يهتم بما يسمى التناسل ثم ظهرت محاولة أخرى تنطلق من القارئ، قالوا يجب أن ننطلق من القارئ فظهرت جمالية التلقي أو جمالية التقبل، ثم قيل لنا إن الشعر يجب أن ينقد انطلاقاً من المقام وذلك بدراسة اشتغال النص الأدبي بين المخاطب والمخاطب، وحالنا نحن العرب هو كحال القط الذي يتبع سيده ليأخذ بعض الفترات منه - مع الأسف الشديد - هي صورة مؤلة، هم يبدعون ونحن نفتني آثارهم ولا نسهم في هذا المجهود النقدي العالمي.

في الحقيقة الطريقة التقليدية ليست سلبية تماماً، الباحث أحياناً في حاجة إلى معلومات تتعلق بحياة الكاتب والظروف التي نشأ فيها لكن يجب أن نختار هذه المعلومات، مثلاً لا يمكنك أن تدرس شعر أبي العتاهية أو شعر أبي نواس أو شعر أبي العلاء دون أن ترجع إلى حياته. حياة الشاعر مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بشعره، لا يمكنك أن تدرس المقامات، مقامات الهمذاني دون أن تعرف القرن الرابع مثلاً، لكن ثمة معلومات لا علاقة لها بالشعر، كالقهوة التي يحتسيها نجيب محفوظ مثلاً كل صباح نوع هذه القهوة وأين يحتسيها هذا لا علاقة له بدراسة الأدب، بالنسبة إلى المناهج.

الدكتور منصور الحازمي،

(مقاطعاً): يا أستاذ محمد الوقت انتهى.

الأستاذ محمد صالح بن صم

ولكني لم أكمل.

منصور الحازمي،

لا لأن ما عندنا وقت، وأخذت أكثر من وقتك.

الأستاذ محمد صالح،

هل بإمكانني أن أكمل لدقيقة، وأنا أسرعت لأكمل...

الدكتور الحازمي،

أرجو أن تسرع لتنتهي.

الأستاذ محمد صالح،

سأسرع، إذن المناهج الغربية الحديثة يجب أن نقف منها موقفا نقديا كما يجب أن نقف موقفا نقدياً من الطريقة التقليدية وشكرا.

الدكتور منصور الحازمي،

شكرا جزيلاً، بقيت أربع أوراق الدكتور محمد زكي العشماوي، والدكتور سالم عباس والدكتور أحمد شراك، والأستاذ أحمد المناعي، يعني الانسحاب مفتوح. إلا إذا أصرروا على الكلمة فأعطي بقيقتين لكل منهم، إذا أصرروا. الدكتور محمد زكي العشماوي.

الدكتور محمد زكي العشماوي،

بسم الله الرحمن الرحيم، أشكر سيدي الرئيس وأرجو- نظرا لضيق الوقت وتقاديا للتكرار - أن أحدد نفسي تحديدا صارما في نقطتين اثنتين.

النقطة الاولى تتعلق بمنهج الدراسة، ولكنني قبل ذلك أود أن أسجل هنا شكري وتقديري العميق لهذه الأبحاث الجيدة التي تناولت اثني عشر شاعرا في منطقة تحتاج بالفعل الى الدراسة وإلى البحث وهذا في حد ذاته يعتبر انجازا هاما نقدره ونعجب به، أما الملحوظة الاولى فهي تتصل بالمنهج كما قلت، وهي ان الاتجاه العام عند الباحثين كان الاهتمام بالظواهر العامة عند الشعراء، وأيضا بانعكاس حركة الشعر الحديثة على هؤلاء الشعراء، وكنت أتمنى في دراساتنا أن نهتم بالشكل الفني الذي امام الناقد وهو قائم على هيكل محبوب له هندسته ورؤاه وقرائنه وتوتره وجمالياته وفنه وكلها تنطلق من دينامية التعبير، ومن جودة التعبير هذا ما كنت أود أن اراه وخصوصا أننا في مجال دراسة الشخصية الفنية، الشخصية الشاعرة، ونحن في هذا المجال لابد ان نقف عند عناصر التكوين والاحياء من ناحية، وعند القسمات البارزة الهامة الدالة لكل فنان او لكل شاعر على حدة حتى يبرز مستقلاً وواضحاً في صورته النهائية، إلى جانب هذا كنت اتوقع ايضاً ان الناقد هنا هو الدافع الذي يدفع المؤلف بهذا الجديد وغير المؤلف عنده نحو النقطة التي يصبح عندها ذا مغزى للقارئ وعصره، هذا في ما يتصل بالمنهج العام في دراسة الشعراء، ولكن هناك نقطة أخرى صغيرة، وهي ان عنوان الندوة كان (الشعر والتنوير)، ومن ثم كان ينبغي على الدارسين والباحثين ان يهتموا بهذين المحورين الاساسيين وأن يلتزموا بهما أولاً: شعرية الشاعر، ثانياً: دور الشاعر في التنوير، أي في ما يمكن ان يكون قد استطاعه الشاعر من دفع السكونية الى الحركة او الى النمو او الى التطور في مجالات مختلفة سواء في الرؤية، او في الأدوات الفنية والسمات المستحدثة في القصيدة العربية الحديثة، شكرا سيدي الرئيس.

**الدكتور منصور الجازمي،**

شكرا يا دكتور، الدكتور سالم عباس.

**الدكتور سالم عباس،**

شكرا سيدي الرئيس وأنا مضطر ان ارجع في الواقع الى - واسف جدا لاني سأضطر للحديث عن مصطلح التنوير - وربما يكون في حديثي شيء من الدفاع عن منظمي الندوة.

أولا أحب أن أختلف مع أستاذنا الدكتور جابر عصفور في اشارته إلى استبعاد التنوير أو مصطلح التنوير عن الندوة، ذلك أن الدكتور جابر عصفور هو نفسه انشغل بالشعر في كتابه (هوامش على دفتر التنوير) في كثير من المواضع في الواقع في هذا الكتاب نجد الدكتور جابر طبعا يستشهد بصلاح عبدالصبور، الشراوي، حجازي.. وهو يتحدث عن مصطلح التنوير.

المشكلة ليست في التنوير، ولكن المشكلة في أن مصطلح التنوير أصبح في مناقشاتنا مصطلحاً هلامياً، وهذا يزيد في اشكالية مما يزيد بالتالي من المحنة التي يواجهها في نظري هذا التنوير، نحن لا نريد أن نكون في إطار من الوعي الزائف زيفاً لافتاً يشيع اضطراباً أيضاً لافتاً، حين نخيل فيه لأنفسنا سلامة التوجه وخطأ التوجه الآخر، مع أن ما يوجهنا أو ما نعمل على التوجه اليه غير واضح في تصورنا، وعوداً على امس -وارجو ان اعطى الوقت - أود الوقوف عند مقولة تعارض فيها مناقش وباحث، القول كان للدكتور محمد حسن عبدالله حيث قال إن الشعر كله تنوير، على حين رأى الأخ الدكتور محسن الموسوي أن الأمر ليس على إطلاقه، وأنا هنا أميل إلى رأي الدكتور الموسوي فليس صحيحاً أن الشعر كله تنوير وحركة الشعر العربي شهيدة على ذلك، بل يمكن القول إن من الشعر ما يمثل مؤامرة على التنوير أو لا يكاد يكون له أي أثر في حركة التنوير حيث ينكفئ الشعراء على نواتهم زيفاً وخنوعاً أو يتساقطون ذلاً عند بؤر الظلام والاضلام، ثم يقومون وعلى نحو مريب بقطع خيوط التواصل مع المتلقي في مرحلة هي أحوج ما تكون إلى مثل هذا التواصل ، صحيح أن المستوى الرمزي في الشعر يعطو كلما تزايد القمع كما يذكر الدكتور جابر في (هوامش على دفتر التنوير)، ولكنني أرى أن الأمر ليس على إطلاقه أيضاً، لأن الشعراء منشغلون عن رسالتهم بأمور يودون أن يصفق لها بعض النقاد الذين يشجعون على مثل هذا الأمر في مرحلة طبعا من حياة الأمة هي أحوج ما تكون إلى الشعر الذي يحمل صفة الرسالة -الفن، لا إلى الشعر الذي يحمل صفة الفن فقط، إن تقاطع الرسالة مع الفن هو الشرط الصعب الذي

يهرب منه كثير من الشعراء... يهربون الى تسابق محموم كما أرى في حلبة مظلمة  
هم العميان الحقيقيون فيها.

الدكتور منصور الهازمي،

يا دكتور سالم.. الزمن.

الدكتور سالم، دقيقة واحدة،

الدكتور سالم،

بل يتأمرّون على استمرار هذا العمى في الواقع، انطلق من هذا الى سؤال  
للدكتور علوي الذي أعجبني بحته في الواقع على نحو كبير، كنا نتحاور انا والدكتور  
علوي قبل يومين حول قضية المضمون والرسالة في الشعر، وهي قضية ذات صلة  
أيضا بقضية التنوير وهناك شعر الرسالة، وشعر الفن وشعر يتقاطع بينهما، هو شعر  
(الرسالة والفن)، أو (المضمون والفن) كما يرى الدكتور علوي، السؤال هو كيف يرى  
الناقد الدكتور علوي الهاشمي شعراءه الثلاثة من هذا المنطلق؟، وشكرا.

الدكتور منصور الهازمي،

شكرا، الدكتور احمد شراك .

الدكتور أحمد شراك

تدخلني سيكون سريعا ومركزا. أولا اتفق مع الدكتور جابر عصفور في اثارته  
لنقطتين اثنتين وهما غياب تبرير عملية الجمع بين شعراء متعددين، وثانيا ينبغي  
التركيز على القيمة الشعرية، لأن الأسئلة المضمرة في هاتين الملاحظتين هي، هل  
العامل الجغرافي - والحق على هذا - قادر على تبرير تناولنا النقدي لمجموعة من  
الشعراء؟ ليس الشعر اختراق لأمثلة متعددة؟ أو كما قال (رولان بار) «لقد مات  
المؤلف، لقد مات الشاعر الحياة للنص ولا شيء غير النص».

ثانيا: ما ينزع إليه الباحثون في هذه الندوة هو ما يمكن أن نسميه بالتحليل (المكرر نقدي)، لماذا ننزع الى تحليل القضايا الكبرى ونحاول أن نقول كل شيء في ندوة أو في مقالة أو في بحث؟ من المفروض أن البحث يركز على نقطة صغيرة جدا ويبينها الناقد، ليس العكس، اللجنة المنظمة تقترح محاور وكلمة محور لها شحنتها اللغوية فعلى الباحث أن يختار نقطة صغيرة جدا ويحاول أن يبينها بناء نقديا، وهنا تظهر كفاءة الناقد وإبداعه أما الكلام عن كل شيء فهذا لا يجوز، إننا لا نريد أن نقتل الشعر في ندوة واحدة، أو الأدب في ندوة واحدة فالنقد مفتوح والشعر مفتوح، هذه المسألة ينبغي الانتباه إليها، ثانيا الدكتور علوي - حقيقة - حاول أن تنصب دراسته على القيمة الشعرية، ولكن في تحليله للقيمة الشعرية أيضا سقط في تحليل (مكرر نقدي) فهو تحدث عن الإيقاع وتحدث عن اللغة الشعرية ولست أدري هل اللغة الشعرية أم الاستعمال الشعري للغة، اعتقد هناك فرق، ثم عن المضمون الشعري كان ممكن أن يتحدث عن الإيقاع فقط ليس في بعده الوصفي التقريري ما يسميه (لوران بار) بتحليل الدرجة الأولى، فنحن ينبغي أن نبتعد إلى تحليل آليات الإيقاع ربما لو اكتفى بهذه النقطة الصغيرة لكان بحثه أكثر قيمة وأكثر استفادة.

ثم هناك مصطلحات لست أدري من أين تأتي هذه الثنائية؟ هل الثنائية مصطلح نقدي؟ هل يمكن الحديث ويجوز الحديث عن مفهوم الثنائية انطلاقا من المنطق الأرسطي ثنائية بين التماثل والتعارض؟ أنا أعتقد الثنائية ليست مصطلحا نقديا، ولا يمكن أن تكون كأداة نقدية لتحليل عمل شعري أو عمل أدبي واكتفي بهذا القدر وإن كانت لي نقط عديدة لاهتماما للرئاسة، أشكركم.

**الدكتور منصور الحازمي،**

شكرا يا دكتور أحمد، آخر الذين طلبوا الكلام لا أجده في مكانه وفرحت اسمه أحمد المناعي، أرجو ألا يكون قاعدا هنا، على أي حال، نشكر الجميع على هذه المداخلات القيمة والجميلة، وأعطي الآن الدقائق أيضا معدودة للاساتذة الباحثين فليفضل الأول الأستاذ الدكتور علوي.



#### الدكتور علوي الهاشمي،

أول شيء وآخر شيء، أنني سأسكر جميع الذين اهتموا ببحثي وبمداخلتي ورشقوني بورودهم التي هيات لها صندري حديقة أو سلة ورد بمن فيهم صديقي العزيز محيي الدين صبحي الذي أهديه باقة من هذه الورود.

ليس عندي ربود فكل ما قيل من زاوية متحدثه صحيح، كما أنني أرى أن ما قلته من زاويتي صحيح أيضاً، فلنا أرى بالفعل أن الرجوع إلى قصيدة العمود تراجع في عصرنا هذا، كما أرى أن قصيدة التفعيلة تذبذب بين الماضي والمستقبل كما أرى أيضاً أن المستقبل في قصيدة النثر شتتا أم أربابا، ولي في ذلك مداخلات كثيرة يمكن أن يرجع إليها المتدخلون معي في هذه القضية كما إن لي اتصالا في النقاش معهم بعد المنصة. بالنسبة لصديقي الدكتور محيي الدين صبحي طبعاً أذكره بالكتاب الثمين القيم الذي أشعل حرائق الحداثة في أفكارنا منذ أن ترجمه قبل سنوات طويلة، وقد نسيه فيما يبدو وهو (نظرية الأدب)، فليرجع إليه ويتذكر ما نقوله اليوم وما قد تراجع عنه هو وتخلي عنه، البقية أهديهم تحياتي ومحبتتي واتصال للنقاش بعد المنصة توفيراً للوقت وللجهد شكراً.

#### الدكتور منصور الحازمي،

شكراً للدكتور علوي على إجابته السريعة، وعلى الورد الذي قدمه للمهاجمين. الآن الدكتور منيف.

#### الدكتور منيف،

أشكر كل من قرأ بحثي وأولاه اهتماماً ونقداً، وأنا على يقين تام بالمقولة التي تقول (من نقد عليك كمن نقد معك)، وإن الرؤية النقدية التي قاربتُ بها النصوص أو الدواوين عند هؤلاء الشعراء هي قناعتي النقدية، ولا أقبل أن يملئ أحد عليّ منهجه فكل منهجه.. نحترم هذه المناهج وهذه الأفكار، ونحن في دراسة للتطوير وإلا ما معنى التطوير؟. أما في مسألة الديكارتية والحداثة، فأنا على يقين تام من منطلق فكري حضاري - إنساني أن الأمة العربية لم تتجاوز اليوم حد الحداثة، الحداثة تعني التغيير في البنى السياسية والدينية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية والحياتية ليس فقط في النهج الشعري. العرب يحاولون اليوم بعض الحداثة في

الشعر وهذا جزء من بحر من قاموس، - يا أستاذ عمر- قاموس طويل عريض في الفكر العربي التنويري نحن نبحث عن تنوير حيث ومن هذا المنطلق اخترت القضايا التي درستها عند هؤلاء الشعراء، نحن لم نتجاوز (الاسكريبتزيان) بعد يا دكتور حمادي صمود، نحن نبحث في الفكر الديكارتية للانطلاق لما بعد الحداثة، وهذا ما أريد أن أقوله للدكتور جابر عصفور، ما تقصد ما بعد الحداثة نحن لم نتجاوز الحداثة؟ ويحاول هؤلاء الشعراء يحاولون اختراق الحداثة... عنق الزجاجاة للدخول في عصر ما بعد الحداثة، أوروبا دخلت في عصر ما بعد الحداثة هذا ما قصدت إليه في بحثي، ولكنني أيضا لم أنصب نفسي إماما لفويا كلنا في الغريال، ومن غريل الناس نخلوه، وأنا صححت بعض القضايا اللغوية، وإذا كان هناك لجهودات في المدارس اللغوية، فانا أيضا مع كل باحث وناقد على استعداد أن نتناقش في هذا الموضوع لأن مذاكرة الرجال أقول الرجال تلقح الأبواب، أما الشعر هل هو الحقيقة نعم لا أعني الحقيقة المادية الواقعية، الشعر هو الحقيقة الإنسانية، والشعر هو الذي يحمل الهموم الإنسانية، وقد أراد الدكتور أحمد مختار عمر زج بعض القضايا العربية في بحثي، وأنا لست في صدد دراسة التاريخ العسكري أو الانتصارات العسكرية العربية، ذكرت بعض هذه المواقف لأبذل على المؤثرات في المتغير العربي، وإذا كان حرب أكتوبر هو نصر للعرب وأنا أفخر بهذا النصر فإن ملأنا قانا هي أيضا دفعت دم الضريبة من أجل النصر العربي القادح ان شاء الله.

أما على صعيد استخدام الاصطلاحات في منحاهما الاجنبي. ان النقد العربي الحديث لم تستقم اموره اليوم، كلها ترجمات ونحن خاضعون لهذه الترجمات وانت تعلم يا صديقي وزميلي الدكتور ياسين الأيوبي كم أنا متعلق بالتراث، وأقول كل حادثة وكل نقد حديث لا يخرج من التراث العربي هو نقد هجين، لكن العلوم الإنسانية ملك لكل الناس وما الضير ان نستخدم المصطلحات العربية إلى جانب المصطلحات الأجنبية كما استخدمها الزميل التونسي هناك، والدكتور حمادي صمود.

الدكتور منصور الوازمي؛

الأمسية الشعرية ستكون الساعة السابعة في المجمع الثقافي وأرجو أيضا أن لا تنسوا كتابة استمارة التعريف التي وزعت عليكم ويوجد منها صور في السكرتارية. الآن الكلمة للدكتور محجب الزهراني. شكرا جزيلا.

الدكتور معجب الزهراني،

بإمكانني أن لعب اللعبة المنطقية البلاغية فأخذ من سهام المحبة، سهام النقد وأتوقف هنا، لكنني احتراما للأسماء التي دونت بعض ملاحظاتها وكلهم استاذ بالنسبة لي، سأتوقف لثوان عند الأطروحات أو الأسئلة المركزية.

بالنسبة للدكتور جابر عصفور، أنا كررت كثيرا محدودية الكمية والنوعية، وهذا الاستنتاج مبني على المنجز الشعري الذي قرأته والذي وصلني من اللجنة المنظمة والذي أعرفه عن هؤلاء الشعراء، فحينما نقارن بين ما أنجزه قاسم حداد وما أنجزه محمد الثبيتي، وعارف الخاجة، لا يستطيع أحد إلا أن يتكلم بصرامة وبوضوح عن المحدودية الكمية والنوعية، لأن هذا في اعتقادي هو ما يخرج به الإنسان من القراءة، في ما يتعلق بإدخال هؤلاء الشعراء في الحداثة ثم إخراجهم منها - في الحقيقة - أنا بوعي هنا أن أشير إلى ناحية أن الناقد ليس لديه السلطة بأي معنى في أن يخرج أو يدخل، أنا من حيث التزامن، من حيث التجربة الشعرية، لاشك لدي أن كل هؤلاء الشعراء يتمتعون بشكل أو بآخر إلى تجربة الحداثة، لكن ما الذي يميز انتماء قاسم حداد عن انتماء الشعراء الآخرين، هذا ما يجعل أحدهم في طليعة الكتابة الحداثية، وأنا أعني هنا مصطلح الكتابة للحداثة لأن قاسم حداد أيضا تجاوز في الكثير من كتاباته.. من تجاربه الكتابية، كتابة القصيدة بمعناها السائد في أذهاننا إلى الآن، وهذا أيضا حكم استنتجته من قراءة أخيرة (لأخبار مجنون ليلي)، أي ليس حكماً جزافاً.

في ما يتعلق بالدكتور الغدامي أنا أعتقد أن السؤال الذي طرحه يا دكتور عبدالله يعني كنفاد بقدر ما يعني المبدعين كمبدعين. الاختراق الذي نتحدث عنه ونقارنه بالموثع الأندلسي أو بهذه الشعرية الغنائية التي أنبثقت من وضعيات اجتماعية وتاريخية مختلفة عن المشرق، أنا أعتقد أن السؤال مطروح على الجميع لكنني حينما قرأت قاسم حداد للكتابة عنه - أنا قرأته كثيرا للمتمعة - لكن حينما قرأت للكتابة عنه، أعتقد أن قاسم حداد يمثل اختراقا جيدا و متميزا في هذه الشعرية، لكن السؤال هو ما طرحته من خلال حديثي، لماذا لا يحضر قاسم حداد في سياق النقد العربي الحديث مكتسبا نفس الأهمية التي يكتسبها شعراء، أنا أعتقد أنهم إعلاميا أشهر منه لكنهم شعريا في اعتقادي لا يتجاوزونه؟ وهنا أعتقد أن النقد سواء في الخليج أو خارج منطقة الخليج مسؤول أساسا

عن الاحتفاء بمثل هذه التجربة، وأنا أعني جيداً ما أقول، وبالتالي سميتها أو أشرت إلى العائق الكبير الذي تمثله كتابة قاسم حداد، وقاسم حداد جرب بكل الاتجاهات وفي كل مرة يجرب كأنما يطرح نموذجاً إبداعياً بالمعنى (الكانتي) للنموذج الإبداعي.

بالنسبة للدكتور حمادي صمود أشرت إلى ورقة أخرى لن أتعرض لها وإن شاء الله ستنشر وهي محاولة فعلاً لتأصيل مفهوم التنوير، وليس هذا الآن سياقها، لكن في ما يتعلق بتساؤلك المشروع حول الشعر الوظيفي أو شعر الوظيفة أو الشعر الذي يتعامل مع اللغة كأداة لتوصيل شيء، أنا أعتقد أنه يجب أن يترك حيث هو، لأنه سيظل صالحاً لقراءات متنوعة لأن هناك قراءات متعددة، ممكن أن تعود إلى محمد حسن عواد وتقرأ كل منجزه الشعري في سياق ما نعرفه نحن في المملكة وربما الجزيرة العربية بالخطاب الاصلاحى، وهذا أنا في اعتقادي أنه سيعطي لهذه التجربة قيمة في زمنيتها ليس في الراهن ولكن في زمنيتها، وهذا ما ينطبق على كثير من الشعراء الآخرين.

الدكتور صلاح فضل ذهب من هنا، وكنت أرجو أن يكون موجوداً حينما قلت تسليت بقولها، ويسعدني أن أكرر مرة أخرى أنا أعتقد أن هناك جانباً إمتاعياً في العملية النقدية وإذا لم يكن هذا الجانب الإمتاعى موجوداً فستحول القراءة إلى قراءة جافة، والأسلوبيون وخاصة أصحاب الأسلوبية الإحصائية يجيدون هذا الجفاف الذي لا أحسنه ولا أتمنى يوماً من الأيام أن انخرط فيه، وهنا أشكر جارتى الدكتورة مليكة على قراتها العاشقة لقراحتى العاشقة فعلاً، لأنني حينما قرأت تجربة قاسم حداد وخاصة في (القيامة) وجدت أنني أسير في داخل تجربة حتى أنا كأنما هي جديدة عليّ، لأنني قراتها سابقاً لكنني حينما قراتها للكتابة عنها، وجدت أن هذه التجربة كأنما تحكي ما لم أكتبه أنا في يوم ما.

بقية الزملاء الآخرين أعتقد أن الملاحظات العامة تهم الجميع وتمسهم، ولا أجد ختاماً أفضل من أن أقول لهؤلاء انهم نورونا، الله ينور عليهم. شكراً جزيلاً.

**الدكتور منصور الحازمي،**

أيها السادة لقد أثريتم هذه الأوراق وهذه البحوث بمدخلاتكم الانيقة والجميلة، ولا يسعنا إلا أن نشكر أصحاب البحوث الدكتور علوي الهاشمي والدكتور منيف موسى والدكتور معجب الزهراني على جهودهم فشكراً جزيلاً.

\*\*\*

---

## الجلسة الخامسة

---

## رئيس الجلسة الدكتور خليفة الوقيان،

بسم الله الرحمن الرحيم، وأسعد الله مساكم أيها الإخوة في هذه الجلسة ندخل إلى المحور الثالث من محاور (ندوة الشعر والتنوير). وهذا المحور يشتمل على بحثين الأول: مرجعية القصيدة في مصر والسودان للأستاذ الدكتور علي عشري زايد، والبحث الثاني: مرجعية القصيدة في المشرق العربي للأستاذ الدكتور فايز الداية، وفي جلسة الغد بحث أو بحثان يتصلان بهذا المحور أيضاً.

ولأسف الدكتور علي عشري زايد لم يستطع الحضور لعارض صحي فباسمكم جميعاً نتمنى له الشفاء، ونتمنى أن نلتقي معه في ندوة قادمة، لهذا فسوف تقتصر هذه الجلسة على بحث واحد هو بحث الأستاذ الدكتور فايز الداية، وكان ممكن أن نستفيد من الساعتين يعني من الساعة ٥ حتى الساعة ٧ أو السادسة والنصف لأننا مضطرون إلى المغادرة في السادسة والنصف، لحضور الأمسية الشعرية، ولكنكم تأخرتم في الحضور فإذن، ليس أمامنا سوى ساعة وخمس دقائق وسوف نعطي الأستاذ الدكتور فايز ثلاث ساعة كحد أقصى، عشرون دقيقة كحد أقصى، وبقيّة الوقت للمناقشة..

والأستاذ الدكتور فايز الداية.. موليد دوما - دمشق عام 1947.

- ذال الإجازة في اللغة العربية وآدابها من جامعة دمشق 1970، حصل على الماجستير (المؤثرات الفلسفية والمنطقية في شروح التلخيص للقرطبي) من جامعة القاهرة 1976. حصل على الدكتوراه (الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري) من جامعة القاهرة 1978، أستاذ البلاغة والنقد وعلم الدلالة بجامعة حلب - قسم اللغة العربية.

من مؤلفاته:

- الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري 1978، علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، 1985، جماليات الأسلوب - التركيب اللغوي، 1981، جماليات الأسلوب، الصورة الفنية في الأدب الغربي 1990، معجم المصطلحات العلمية العربية 1990، دلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني، تحقيق بالمشاركة، ط 1983 - ط 2، 1987، تحرير التنبيه للإمام النووي، تحقيق بالمشاركة، 1990.

فليتفضل دفايز..

## البحث العاشر

### مرجعية القصيدة العربية المعاصرة

#### فسي المشرق العربي

د. فايز الداية

الاختيار والمصطلح والتنوير في الشعر

هذه أوراق عمل أكثر منها دراسة وأفية والمرجعية في القصيدة المعاصرة في المشرق العربي، فقد طلب مني الإخوة الكرام القائمون على هذه الندوة أن أسد ثغرة طارئة في مواد هذا المحور النقدي، وأن ينجز البحث في ما يقارب الأسابيع الأربعة التي صانفتها أسفار الكويت ومشق وحلب.

امتد البصر إلى عشرات الدواوين المشرقية توزعتها أطراف جغرافية وسنوات الحديث المتداخل بالمعاصرة القريبة، وقبل أن تبعد الأشرعة موهلة في عباب تحيط به الأمواج عذمت على أن أكتفي بجولة غوص واحدة أحمل منها قبضة تنبئ عن خصب الموقع وتفري بعودة المراكب لتسهم في حمل المزيد، خاصة إذا ما كان للليل يضع الإشارة ويقنع بثمار الجولة.

إن اختياري دواوين ثلاثة حتمته المدة الزمنية القصيرة وساعد عليه اشتغالي دلاليًا في نصوصها؛ ونتج عنه تنوع مفيد في البيئة والثقافة؛ فالشعراء هم: عمر أبو ريشة وفدوى طوقان و خليل حاوي واقتصرت على ما حوته المطبوعة<sup>(1)</sup> التي قراتها لكل منهم فلم أتبع أعمالهم الأخرى المتفرقة في كتب أو مجلات أو طبعات جديدة لأنني أقدم في صفحات هذا العمل تخطيطًا ومنهجًا يقبلان الحوار والتعديل مع الآراء

---

اختار الناقد عنوانًا آخر هو: المرجعية في القصيدة المعاصرة في المشرق العربي (دراسة نصية).

المفيدة، ولعل الاهتمام، إلى طريقة حيوية وموصلة في الدراسة يبلغ بنا نقطة بداية لجموعة من الباحثين والنقاد يسهمون في تطبيقات واسعة للشعر المشرقي ومرجعياته بدءاً من التنوير وتجوالاً في زوايا كثيرة تزيدنا معرفة بما مضى من أحوال الشعر وبما هو متعثر اليوم من سطور تدخل رحاب الشعر بطرق إعلامية كأنما هي الأمر الواقع!

عاملت الخطاب الشعري على أن الديوان نص متكامل يعطي نتائج معبرة عن الشاعر وتؤدي في تفحص لاحق إلى التمييز التاريخي أو المرحلي في حياته وحياته إبداعه، أو إلى تمييز بين وجهات الخطاب الشعري.

#### المرجعية والتنوير

تفاعل في التجربة الشعرية للقصيدة مكوناتها المادية والمجردة من خلال حالة لصاحبها يتخير ويتراءى له، ثم تغدو خلقاً فيه من الحياة ملامح، ويتضمن موقفاً أو رؤية، وهذا البناء بدوائره الدلالية يرجع إلى نقاط ومواضع حمل منها الشاعر ما حمل، وإلى رصيد من الإدراك والقيم الفكرية متلبسة بالقيم الجمالية الأسلوبية.

إننا في سعينا لتتبع دوائر دلالية بعينها في القصيدة لنحدد مرجعيتها، لا نبحث عن قيم مستقلة وإنما نتبين الزاوية أو القيمة من حيث هي تحقق وسم بميسم الشاعر مقداراً وصفات، وهنا نستوضح شخصية المبدع من طرف، ومن طرف آخر نرسم خطوط الاتصال بين المتلقي والقصيدة، ونزن فاعليتها أو تناقضها مع الجمهور ومحيطه.

ليس هناك عدد محدد للدوائر الدلالية في القصيدة فقد تتكون من دائرة أساسية تستفيد من محاور لدوائر أخرى، وقد تتعدد الدوائر التي هي حقول دلالية لها مفاتيحها الدالة وتتخذ محاور تكثر أو تقل، تتسع أو تضيق، وذلك بحسب موقع الشاعر منها وتطلعه ورؤيته.

نشير إلى قضية التنوير قبل ولوجنا تفاصيل اختيارنا للدوائر، فالمنازق يعترض عندما نبحث في القصائد عن مرجعية فكرية واضحة، فالخطر المائل هو أن يغادر الشاعر



أرضه وهي التجربة بانفعالها وجمالياتها الأسلوبية ليتصدر الدعاوة أو التوصيل العقائدي وليقدم خطاباً في صورة شكلية شعرية وهو خطاب فلسفي أو إعلامي؛ وإن المرجعية المستترة التي تنفذ من خلال البناء الجمالي والحالة النفسية الانفعالية هي ما نبحت عنه، ونستجلي وجه صاحبها المثقف فهو القادر على تقديم النتاج الشعري متغفلاً بخيوط توازن التفكير مع التفني باناشيد الحياة ما حلا منها وما كانت فيه المرارة.

يُعد الشاعر أحمد العدوانني أحد القلائل من أصحاب القصيدة المعاصرة الذين فسحوا مساحات في شعرهم للعقل والفكر تحيط بها وتربطها جسور أسلوبية تجعلها بنياناً لتجربة شعرية حية تمنح تراكماً نوعياً لدى القارئ، يستقر في النفس ويتواشج في المسار الاجتماعي والسياسي والثقافي: (خطاب إلى سينا نوح، رؤيا حلم، وقفة على طلال، رأس...) (2) وهذا لا يسهل الوصول إلى توازنه وحيويته في نواوين الشعراء، فالشاعر العدوانني يفتح الأعين والأذهان إلى ما يتطلبه المنطق، ولعل أدائه الساخر المرير ذروة في لغت المثقفي نحو الوجهة الصحيحة كما في (سمادير) (3) المميشة التي تقلب العالم من حولنا، ولا نجد مفراً من إعادة ترتيبه بين البسمة والاستغراب والضرورة.

هذه الوقفة مؤشر إلى نموذج يمكن مقارنته دائماً مع الشعراء العرب المعاصرين في زاوية التنوير فهو الشاعر صاحب الفكر والمواقف التنويرية من غير ضجيج أو استعراض في المحافل:

قالت لي السفوح حينما

رحت أغني للقمم

الست تدري ايها المغني.. ما القمم؟

كانت سفوحاً مثلنا

ثم أصابها داء الورم!!

يا حقد...

لا برحت قصة العاجز

في دار الهمم (4)

## الشعر والفن دأثرتان دلائيتان

حفظت كتب الأدب والنقد حكاية الحطيئة مع كعب بن زهير بن أبي سلمى عندما طلب الشاعر الذي ملأت أشعاره المجالس - وكان كثيرون يمهدون المواطئ التي يحب دفعا لشربة قصيده أو رغبة في كلمات تحمل حميد خصالهم - من كعب أن يذكره في أبيات معه أو بعده! وعلل هذا الطلب بأن الناس أروى لأشعار آل زهير.<sup>(5)</sup>

إن ذكاء الحطيئة العملي ويُعد نظره يتبديان في هذه الحكاية ويفتحان لنا منفذاً لدرس وتحليل معاصرين في أشعارنا، فهو زيادة على ضمان الشهرة والسيورة بلسان محاييد وثقل أدبي لأسرة صارت والشعر دوحة واحدة فأوس بن حجر وطفيل الفنوي بعض من الأسلاف، ثم زهير بن أبي سلمى وأبناء كعب ويجير امتداد في الزمان، فهو يامل في حديث عن شعره فوق ما يؤلف من تقانف المتهاجين أو المتفاخرين بالفاظ عابرة كما قال النابغة:

نبئت زرة والسفاهة كاسمها

يُهدي إليّ أوابد الأنعام

فلتاتينك قصائد وليفمن

الف إليك قصائد الأكرام<sup>(6)</sup>

وهكذا رأينا كعبا يستجيب فنسمع بعضاً من صفات الشعر والشاعر، وإن يكن كثيرون ظلوا متأثرين بروح المفارقة والفاء الآخر، فاهتاج مزبد أخو الشماخ واعترض على موقع الحطيئة، ودارت القصائد في رد كعب عليه، والمهم أن الملامح الجوهرية التي حددت هي: طبع وموهبة، وعناية أسلوبية تجعل القصائد ترويهما الرواة وتحفظها الذاكرة، وتعمل مؤثرة في الناس وحركتهم:

فمن للقوافي شأنها من يحوكها

إذا ما ثوى كعب وفؤز جرول

يقول فلا يعيا بشيء يقوله

ومن قائلها من يسيء ويُعمل

يقوّمها حتى تقوم متونها  
فبقصر عنها كل ما يتمثل  
كفيتك لا تلقى من الناس شاعرًا  
تنخل منها مثل ما اتنخل

وأجمل عبد القاهر الجرجاني القضية في عبارة تقدمت مختارات من المقاطع الشعرية الجاهلية والإسلامية والعباسية في (دلائل الإعجاز) فقال «وهذه جملة من وصفهم الشعر وعمله وإدلالهم به»، ونلاحظ قيمًا ثلاثًا هي صفة الشعر في ذاته بإحكام تعبيره عن جانب من الجوانب وينبته الأسلوبية، ثم صلة هذا الشعر بالشاعر وقدراته، ويعدّها يبرز المتلقي الذي يُعجّب ويظهر إعجابه على نحو طريف كما ذكر (تميم بن مقبل):

إذا متُّ عن نكسر القوافي فلن ترى  
لها قائلًا بعدي اطلب واشعرا  
واكثر بيتًا سألنا ضريت له  
حزونُ جبال الشعر حتى تيسرا  
اغمرُ غريباً يمسح الناس وجهه  
كما تمسح الأيدي الأغرُ المشهرا

أو كما قال (أبو شريح العمير):

فإن اهلك فقد أبقيت بعدي  
قوافي تعجب المتأملينا  
لنيزات المقاطع محكمات  
نَوَانُ الشعر يُلبس لارتدينا<sup>(7)</sup>

كانت هذه الظاهرة دافعًا أول لاختياري دائرتي الشعر والفن الداليتين مجالاً لتبين المرجعية في القصيدة المعاصرة، فتناول الشعراء لقضية الشعر في نتاجهم يكتسب مزايا عدة فهو يظهر درجة من الوعي الذاتي للشاعر بعالم الإبداع وأدواته، ثم يوصل إلى الجمهور المفاهيم ويضمن قاعدة عريضة تنبصر بماهية العمل الفني

الشعري على نحو مصطبغ بالصبغ الجمالي وهو ينفذ إلى النفس ثم تتسع رؤيته إلى بنية حضارية شاملة ويشتجر بالفنون وسائر ألوان النشاط الفكري والعلمي.

وأما الدافع الآخر للاختيار فهو ظاهرة فنية تلقي أضواء مع المقارنة بالشعر الغنائي إنها (المسرح داخل المسرح) التي عانت إليها الأضواء مع الحركات الدرامية في القرن العشرين وأبرز روادها «لويجي بيراندلو» وقد طورت ما عرف منذ قرون مع شكسبير (هملت) وموليير (ارتجالية فرساي) وسواهما، ونجد أن حضور المشاهد الدرامية داخل المسرحية ذاتها يقدم خدمة للحدث وعلاقة الشخصيات به فيطورها مفعمة بالادهاش وجاذبية مقربة للانظار، ويتضمن هذا الحضور في أحيان عديدة خدمة تصب في ماهية العمل المسرحي والتمثيل وتقنياته، أي يعبر عن وعي ونقد للحالة الراهنة التي عاشها المؤلف، ويؤمى إلى أصول يجب أو يحسن أن تترسخ في هذا الجانب من نشاط المجتمع.

لن نقف طويلاً أمام الظاهرة هنا، وإنما نتبّت الدوافع ونمهد لتحليل يقارن بين حالة (الشعر والفن عند الشعراء المعاصرين في المشرق) وحالة (المسرح داخل المسرح) في المشرق أيضاً من خلال أعمال مسرحية لكتاب من أمثال «سعدالله ونوس وفرحان بلبل ووليد إخلاصي»، وتبين هذه المقارنة طوعية النص الدرامي لاحتواء النقد الذاتي لفن المسرح تكليفاً وأداءً ولجمهوره، وكذلك قدرة العمل المسرحي على الدخول في جهود تنويرية قد لا نجدها متبلورة أو هي لا تتداح على مساحة كبيرة يضطر من يمشي بجوارها إلى أن يسمع وأن يرى! ونرشح مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) لسعدالله ونوس بدءاً للحديث في هذا المجال، ويعدّها تنتشر الفروع وتمتد التفاصيل.<sup>(8)</sup>

أما دائرة الشعر الدلالية فهي هذا الحقل المعرفي والحيوي بما يحتويه من أركان ماهية الإبداع وعلاقاته بصاحبه وبالجمهور المتلقي وخيوط تربطه بالماضي أو تشده إلى احتمالات الأيام الآتية، وبما يتطرق إليه مجاوراً أو متفاعلاً من ثقافات العالم بمعناها المعرفي والمعيشي قديمه وحديثه.

هذه الدائرة قد تكتنز وتبدو غنية حافلة وقد تكتفي بمظهر بسيط ومحدود، والفيصل هو تعدد مفاتيحها ومحاورها الدلالية ونقصد بالاولى الكلمات (أسماء

وصفات وأفعالاً) الدالة والمستحضرة للمفولات الأساسية والفرعية، وبالثانية زوايا الرؤية لقضية الشعر والشاعر والمتلقي وما يتقرع منها.

قد تغلب دائرة الشعر على قصيدة من القصائد فتبرز مفاتيحها وتعدد محاورها، وإن تكن خطوط من دوائر أخرى تتداخل وتتفاعل معها في الصورة أو في إثراء جوانب منها، وفي قصائد تستحضر قبسات أو لمحات من دائرة الشعر تلتحم مع الدائرة الغالبة، أو الدوائر المتوزعة السياق والموقف الشعريين.

وتمضي الأمور على هذه الشاكلة في دائرة الفن التي تتألف من مفاتيح للالوان الموسيقية أو التشكيلية تصويراً ونحتاً أو فنوناً حركية، وتشرع مساحات لمحاور تنبئ عن أهل الفن أو تضيء دوره في المسيرة الحضارية وقبل أن نصادر على ما سترأه في الدواوين الثلاثة لأبي ريشة وفدوى طوقان وخليل حاوي نتهياً لترقب (الحضور والغياب) في تلك المكونات من المفاتيح والمحاور في الدائرتين.

منطلقنا الدلالي النقدي يقينا من منزلق التاريخ الأدبي المجرد للشعر والقصائد، فمنذ البدء نتوجه إلى غرضنا البالغ هدفه: المرجعية ومناقشتها وتقديمها بقدر ما بأيدينا من وسائل، رغم أننا سوف نقوم باستقراء شمولي وعرض لهاتين الدائرتين مع الشواهد والأدلة.

#### منهج الدراسة وإقسامه

يتتابع في دراستنا المنهج - المؤسس على المنطلق الدلالي وقيمه - عبر مرحلتين: الأولى هي استقراء الدائرتين، الشعر والفن، والثانية تحليل مرجعي لهاتين الدائرتين.

#### دائرة الشعر الدلالية في القصيدة المعاصرة في المشرق

إن المفاتيح الدلالية لدائرة الشعر في دواوين الشعراء الثلاثة تجمع في حُزم كل منها توحى بملولات تقدم صورة مجملة أو جانباً من جوانب المحاور التالية:<sup>(9)</sup>

1 - في هذه الحزمة نطالع: شاعر، شاعرة، الشعراء، الشعر، الحرف، أحرف، ادب، حزمة أوراق، كتابي (ديواني)، ديوان شعري، قصيد، قصيدة، سطروري، أبياتي، اللفاظ، يقول، أقنية العبارة.

ب - وفي الحزمة الثانية نقابل: الوتر، أوتار، الشادي، يشدو، أهانج الأغاني، القيثارة، نشيد، أناشيد، (القصائد)، غنّت، غنيتُ، تغنيتُ، صدّاح، لحن ، الحان، مزامير، صدى نغم مبتكر، صوت وصدى.

ج - أما الحزمة الثالثة ففيها: الحكمة السنية، بنات الوحي، خيالات (شاعر) ينبوع شعر وشعور، خيال (وشعر)، دفق شعوري، نبض شعوري، خلجاتي، الشعر والحلم، الرؤيا، البشارة.

د - وهناك مجموعة تضم أسماء الشعراء، (المتنبي، أبو الطيب)، أبو العلاء (المعري)، بشارة (الخوري)، والفاظ : السمار، الندي، مع أسماء بعض القصائد للاختلال الصغير، عمر ونعم، وعروة وعفراء.

ويبدو للدارس أن دائرة الشعر في ديوان الشاعر تتخذ لها بؤراً عدة أي قصائد تخصص لها، ثم تتفرق معطياتها في مقاطع أو لمحات في القصائد الأخرى، لذلك فنحن نبدأ بهذه البؤر المشعة والتي تختزن المحاور المتعددة أو المفصلة.

#### الشعر ومحاوره عند صمرايي ريشة

التقى في قصيدة (شاعر وشاعر) ثلاثة من الشعراء أولهم المثال أو المطلق والثاني هو الذي تصدر قافلة أصحاب القصيد (المتنبي) أما الثالث فكان أبا ريشة نفسه وهو الناظر إلى صفتين يرى نفسه فيهما واحدة تجلو فكره وثقافته ورؤيته، والأخرى حقيقة ماثلة في التاريخ الأبدي العربي وقادرة على السير بيننا تنير للمبدعين وللناس متجددة أنوارها في الدروب.

ينتصب الشاعر - كما يعتقد أبو ريشة - بعد رحلة يقطعها مع دورة الفلك من الفجر إلى الظهيرة فالسواء حيث تختلج الطبيعة وتنتفض وتدور رحي الصراع بين النهار والليل مما يذكر بأساطير تنتظم ولادة الحياة ومواجهة الخير للشر واستمرار للحركة التي يموج معها الإنسان.

الشاعر هنا بعض من هذه الطبيعة ممتزج بها يعرف إشاراتنا ولديه مفتاح  
كشف اللثام عما يمرور بين جوانحها، هذه اللوحة الأسطورية لقدرات الشاعر وماهيته  
مفتتح أول لما في داخل أبي ريشة ينطلق وفقه وينشره أمام الآخرين مرافقاً إبداعه:

هكذا استعرض الوجود ملياً  
في غصون الإصباح والإسماء  
في اختلاج البروق وقهقهات الرُّ  
زعد في صاخب من الدماء  
فانثنى ضارباً على الوتر الشا  
دي اهازيح روحه الشـمسـاء  
فضن فيها عن الحياة نقاباً  
من خدام وبرقعاً من رياء<sup>(10)</sup>

ويتعاطف الشاعر في سعيه لتحريك الفكر واقتحام المجهول المحيط بالإنسان،  
وهذا ما اقترن بأبي العلاء الذي استدعاه أبو ريشة، وبين التناوب المجدي بين الشك  
واليقين فمهما يتلبس البشر من غموض أسرار الكون والنفوس فلا بد من تطلع إلى  
أفاق يعلو فوقها ذلك الذي كرمه الله سبحانه بالعقل:

ملعب الدهر إن رجع حنين  
من أقاصيصك أرفف الأذنا  
وتهاوت ثقل موكب فكر  
يسحب الشهب خلفه أردنا  
ذاك تجواله كأن انطلق الرُّ  
روح فيه لم يستطع مبدانا  
بين شكـــــــــــــــــــــر و يقين  
مطمئن ما ياتلي حيرانا  
وهو في حالتيه قيئارة زه  
جاء تروي نشيدها الفتانا<sup>(11)</sup>

ويعمل قلم الشاعر والواله في استكمال صورة المبدع لكنها غير منفصلة عن خصائص شعره، فقد اختص أبو ريشة المتنبي بحديث حميم فهو من الأوتار التي لا تبلى جذتها رغم تتابع الأزمان وهو أتر يحمل سنا الصحراء، فيه غضبة الإباء على الضيم وكبرياؤها الواثقة الباسمة، وهو يكتسب لين الحضارة من غير مباينة للخشونة تبقي على العنفوان، وطموحه لا يحد يمضي في طريقه لا يبالي بسراب يعترض فالتجربة قاسية، لكنها لا تعطل المسير، والتميز يجر على صاحبه عداوة الليالي بسوادها المنعكس حقدًا وغيرة لدى الصغار في نفوسهم وفي أبصارهم.

إن الشاعرية هي سمات في المبدع تأتلف في مواقف وغايات لكنها تصل المتلقي من خلال صياغة أسلوبية، وهذا ما أداه نموذج نادر فالمتنبي اتخذ موقفًا من الأحداث، وقدم أعمالاً جميلة مفعمة بما يثير كالجمر يتوهج مرة بعد مرة:

صقلته أفاضل المتنبي

فيأذا الشعر مستف من الأداء

بدوي لين الحضارة في بر

بيه ناجى خشونة البيداء

قربوا عهدك البعيد فمرت

صوّر منه فساتات الرواء

ذاك سيف الدولات من آل حمدا

ن منارة في السلم والهيجماء

مشرق الوجه دافق النعم الحم

من صليب الشكيمة العرباء

ذاك كفاور ضحكة الهزء في التا

ريخ ينهى ومصر في إغضاء

صوّر من بيانك البكر تبقي

نهبة الطرف غضة الإيما<sup>(12)</sup>



وإن ما يبرز من مواقف تواجه الظلم والبغي والذل، وتحطم القيد وتدافع عن  
الأهل والعروبة إنما يقترن لدى المتنبي بالتفاته الاجتماعية تهز النفس فيها مع هموم  
الآخرين كما ثارت على هوان يراد بها:

فيه من غضبة الإباء على الضيف  
ييم وفيه من بسمة العلياء  
يحبس الدمعة التي سكبتها  
في سخاء محاجر البؤساء

وعندما تتابع صور الشعراء المعاصرين يظل هذان الجانبان من مهام الشعر والشاعر:

قضايا الوطن والمصير، وروح الحياة يخفق القلب فيها وتتهادى الآمال واللقاءات  
وتعبر تجربة بشارة الخوري عن هذا التلاقي، فقد غنى الحب والجمال وطاف في أرجائهما،  
بل ذهب إلى الماضي يستحضر تجارب التراث الحي في قصص المحبين، وهنا يتدفق نهر  
وتدافع مياهه رقراقة بين أجيال بعيدة وعيون تتلفت حولها تنتسم عبق الألفة، وتلحّ مع  
نسيج الأحلام، وبهذا ترتقي التجربة في سبل تتضافر وتساعد إلى مرتبة تعرف الحياة  
وتدافع عنها بشخصية مميزة ومتماسكة تضع كل قضية في موضعها:

كم جولة لك في الصبابة والهوى  
سنت مسالكها حبال ظافر  
ولكم تخطفك الخيال فعنت بالـ  
عشاق من حرم الزمان الغابر  
عمر ونعم يا خيام تلفتي  
صوب العبير ويا نجوم تسامري  
أولست من نسل الألى نسلوا العلى  
وكسوا نياجير الورى بمنائر  
عرفتك دنيا البغي صرخة ناغم  
يزدي بهيبتها وغضبها ناظر

أيام اعناق البلاد جريحة  
بقيود نَزاز الضفينة جائر  
فهزّت عزمة كل وإن متعب  
وأثرت نخوة كل وإن سائر<sup>(13)</sup>

ويؤكد أبو ريشة أن هذا الشعر له صوغه الجميل وطاقاته الأسلوبية فالأخطل الصغير يطوّع الحرف الحرون ويرقص الوتر، وتبلغ هذه الملامح عند الشعراء الآخرين درجة وجهة النظر والرؤية عندما نجدها تتكرر في وصفه عمله وكلماته الشعرية في قصائده:

لا رعاني الصببا إذا عصف البسف  
يُوالفي فمي ضسريح لساني  
اقسم المجسد أن اقطع أوتاه  
ري عليه باكـرم الإحسان

.....

اننا السذي ذوّب أوتاه  
وصبّها برءاً على الموجع<sup>(14)</sup>

الشاعر إذن هو مواجهة واندفاع حتى النهاية سعياً وراء الفكرة والقضية والوقف الباني لمجتمع أعمق في ثقافته ومسلكه، وأوطان تنعتق من سلطة المحتل أو مَنْ لا يرون العدل في موازينهم، فالمعري شاعر واجه بالكلمة والجدل ودافع هؤلاء الذين أصموا أذانهم عن آفاق الحقيقة ونور يتأتى من التأمل ، والمتنبّي طوّحت به الأرض - وحكام عليها - بل وقع صريع شوكة مسمومة لم يكن يعبا بها وهي تغمرها الرمال أسفل أقدامه، أما أبو ريشة نفسه فتحدث عن تجربته مع المستعمر وسجنه ومع سواء ممن جعلوه رَحْلاً يتجول في أرجاء العالم، فيناجي ويستلهم تجارب لا يغيب الوطن عنها؛ ولعل هذه القيم هي التي وضعت الشاعر في قمة بُدل مَنْ فوقها على الآخرين فالمتنبّي قبس الماضي وأبو ريشة شعاع الحاضر، ولو استعرنا من أهل الموسيقى

مصطلحهم لراينا (نغمة القرار) تتعانق أصداؤها مع (نغمة الجواب) ففي مطلع قصيدة  
(هذه أمتي) يتحدث عن نفسه فيقول:

غمزته عرائس العيش إغرا  
ء فلم تستبج عنفوانه  
شاعر لو شكا الحساسة لكانت  
سـررات الملوك من ندمانه  
أقسم المجد أن يمر على الأر  
رض ونجوى الإباء خلف لسانه  
فالعبي يا عواصف الدهر ما شئت  
حت فلم تجرحيه في وجدانه

ثم نراه يرسم مشاهد سابعة في فضاء فسح يعلو أبو الطيب ويندافع الفرسان  
في الحلبات؛ وإن هؤلاء الأمراء ينتسبون إليه (دولته، حمدانه)!!

وأبو الطيب التفتاة إدلا  
ل إلى الصبيد من بني حمدانه  
يخلع الخلد زارة وهديلاً  
في مزامير زهوه وافئتانه  
وعلى السرج سيف دولته الخد  
ب يموج الجهاد في طيلسانه<sup>(15)</sup>

في هذا كله نستكمل - من خلال رؤية عمر أبي ريشة - ملامح أكثر اكتمالاً  
للشاعر والشعر، فمعهما رسالة الجد وسبر أغوار ما حوله وما هو مستكن بعيد، ومن  
هنا ننقل إلى محور متصل بما سلف وهو الخلود بكل لهذا التناج ديمومة الحضور  
والفاعلية عند الأجيال، وهو الأثر الحضاري الجدير بالعناية والرعاية لأن كثيراً من  
إبداعات الأمة يطويها البلى وينساها الناس أو هم لا يستطيعون الوصول إليها،  
والشعر تُطْلُك كلماته وصوره وقيم تستيقظ في غفلة الأيام والحشود سادرة، أو تكاد  
تغيب في دوار القريب والمادي!

ذكر أبو ريشة هذا الخلود مع حضور المتنبي والمعري، وأشار إليه في وقفة طريفة  
 وأسرة عندما تحدث عن بنات الشاعر الأخطل الصغير وهن أبياته وقصائده، إنهن لا  
 يعلمن بغيايه وموته، فتظل أغانيهن تصدح وتسرود التجارب، وهكذا شأن الشعر عطاء  
 لا تطوى صفحاته ولا يخبو وميضه:

بنات وحبيك في أرجائه زمر  
 يهنها المنرفان الزهو والخفرُ  
 تبتمت وهي لا تدري ونشوتها  
 من كل عنقود نكرى كنت تعتصر  
 نبدي لها غير ما نخفي ولوعتنا  
 تكاد في صمتها للشوق تعنز  
 فلا تلمها إذا لم تخبُ بسمتها  
 ولم يعكر صدى الحانها كدر  
 غنت وغنت فنديك التي طويت  
 منشورة يجتليها السمع والبصر<sup>(16)</sup>

الخلود مطمح تشرب أعناق الشعراء إليه، وهو يدل عند مَنْ يطلبه أنه ينحت أثرًا  
 فيه ما يستحق البقاء، وللمح عند أبي ريشة رغبة التواصل مع جمهوره يسمع قصائده  
 ويردها، فتستنهض وتمد خيوط الأمانتي، وتستعرض مرايا الذكرى مثلما يكون في  
 مرايا ترسم ما في الأعماق:

عند كاسي المكسور حزيمة أورا  
 قر وعمر في نفسيها شتيت  
 احمليها ماضي شبابك فيها  
 والفنون الذي عليه شقيت  
 اقرايها لا تحجبني الخلد عني  
 انشريها لا تتركيني أموت

يستمد الشاعر ديمومة الحياة من خلال التلقي هذا الفرد أو المجموعة التي تشد أطرافاً مما في القصائد إليها، وعين المبدع تتجه إذن إلى هؤلاء، ومن هنا ننقل البصر إلى محور متولد من العلاقة الثلاثية بين دلالة الشعر ووظيفته وسمات الشاعر من ناحية، والناس من جهة أخرى، والأحداث المطلوب المشاركة فيها وتغييرها.

والقصيدة رغم أنها قد تكون تراثية أو معاصرة فاعلة وحية لها دور من غير حدود (أيديولوجية) يتجاوزها الوطن الذي رآه ع. أبو ريشة عربياً بلا حدود!

في كلماته عن الشعراء وإبداعهم كان أبو ريشة يسلط الأنوار الكاشفة لما يدور في الديار العربية وما يحيط بها، ويسكب مداداً لم يخلُ - رغم سواد ودماء تخالطه - من الأمل ويصيص يشق جدران الظلمة وأذرع تريد أن تغطي الشمس الآتية في غد لتمزق ستور الليل، لقد تحدث مع المتنبي والمعري ثم مع الأخطل الصغير كما نسمعه ونقرؤه في تجاربه ومواقفه.<sup>(17)</sup>

يلمس أبو ريشة في لمحات خاطفة شيئاً من حالة الإلهام الشعري وعملية الخلق، فهو يوميء إلى التاريخ والأعصر الخوالي المزججة بالجراح والآلام مصدراً يستند إليه وقد استنتهضه شهيد حاول أن يوقظ العين الغافية، وكذلك نجد التاريخ الإسلامي في صفحاته الناصعة حافزاً للتجارب الشعرية.<sup>(18)</sup>

من الوقفات القليلة مقارنةً بين الواقع والإبداع الشعري وأطيافه، فهنا تستقل القصيدة وشخصها في كيان جديد له حركته بل وقسماته التي تعيش بدماء هي بعض من الحياة التي تنسرب ساعاتها وتفنئ أشتاؤها ونفحات من رؤى المبدع نفسه، وبعبارة كتكتسب من قارئها ما يغير فيها، أو يوضح أو يخفي، إن صاحبة الإلهام تغار من الأطياف المتهادية في خيال الشاعر، ثم نراه يوغل في المقارنة الطريفة، فهل ستفضب تلك الطيوف عندما تتحول إلى الورق والرموز الكتابية؟ إن الشاعر ع. أبا ريشة يوجز المفارقة بين حياة التجربة في تصورات المبدع وبين انتقالها إلى الساحة الأوسع فهي تمشي وتكبر أو تضطر أن تتخذ لبوياً أو هيئة لم تكن لها عندما اطمأنت أمداً في مخيلة المبدع وأفاقه.

لعل تاريخ كتابة هذه المقطوعة القصيرة دليل على ذروة النضج ويُسر الأداء  
للفكرة، وعرضها في إطار تجربة حية في حوار بينه وبين من أحبها مما يجعل التلقي  
عند القراء أكثر قرباً واحتمالاً لمثل هذه القضية الفنية:

أحببنيها وشاء أن  
يشفي الخلود نهـههه  
لكنها غـضـبـي ترى  
أحلامها منـهـزـمه  
تغار من أطيافها الرـ  
من أقصـة الميـتـسـمه  
وكل طيف صـئـثـثـه  
من أحرف مضطرمـه  
وانت كيف جئـتـني  
عبر الرؤى المزدحمـه  
يا بدعة الجمال يا  
الأمـه يا فعـمـمـه  
اتخـضـبـين مـثـلـها  
إذا غـنـوت كـلـهـهه<sup>(19)</sup>

الشعر وسماوره عند فدوى طوقان

تتمثل البؤر الأساسية في دائرة الشعر لدى ف. طوقان في القصائد الثلاث:

(هو وهي) و (الصدى الباكي) و (تلك القصيدة) ثم نجد أعمالاً فيها مقاطع  
متوسطة كما في (الأطياف السجينة) و (بعد عشرين عاماً) وبعبارة تتوزع قبسات  
متفاوتة في شؤون الشعر وملاحه وآثاره.<sup>(20)</sup>

وقد يكون مميزاً عند الشاعرة ف. طوقان عرضها قسمات الشعر ووظائفه مرتبطة  
بضمير التكلم، أو بضمير الغائبة الذي يعود إلى موصوف (لقب): الشاعرة وهي في

القصيدية (إلى)، أو ضمير الغائب يعود إلى موصوف (الشاعر) الذي كان قريباً للشاعرة محباً، أو ضمير الخطاب الموجه إلى روح أخيها إبراهيم طوقان.

إن الليل رفيع وفيلسوف يلف الشاعرة، وينطلق صوت تصغي إليه لتصل إلى المجهول المحيط بهذا الوجود ولغزه، وتحقق هذه المهمة المنوطة بأمل الشعر ولكن في نبوءة أرسلها إبراهيم طوقان ولم يحسن الناس تلقيها فتتابعت الكوارث، ولم يدرك هؤلاء أن روح الشاعر بصفاء وشفافية ونقاء للهدف بلا انحراف - تتبصر عن بعد بخطوط خفية تبرزها الأيام تبعاً:

اتذكرُ إذ أنت ترسل شعرك  
يطوي الحمى عاصفًا من لهيب  
تحذرهم من هوان المال  
كانك تقرأ لوح الغيوب<sup>(21)</sup>

ويتأكد أن ما تشير إليه بضمير الخطاب إنما هو وجهتها عندما نصل إلى مقطع يجمع بينهما إذ هما توأمان في الشعر:

لقد جمع الشعر ما بيننا  
ولاقي كل روح قريبه  
فيا ليل عيشي معي قاسميني  
حياتي فنحن هنا توأمان<sup>(22)</sup>

أما صورة الشاعر فكانت معاصرة على نحو مباشر يذكر بما وصف به أبو ريشة (المتنبي) فالفتى عند فطوقان: ضامر بجبين عربي متعال، يحمل الكبرياء والتحدى والإباء، وفيه قسوة الصخر العنيد، ثم إنه صاحب كلمة وعمل لا يفترقان فقد لازم النضال فلقتْ عمره أعاصيرُ الكفاح، وتتوالى أحداث نارية تدفقت بعدُ أشعاراً تحفظ التجربة وتنقلها إلى الآخرين.

ويقف هذا الشاعر - هو - ليحمل سمات شعره والوظائف التي يؤديها فهو يحنو على الفقير والكادح، ويبذل ما يستطيع عبر الشعر والفن، ومن جهة أخرى يثور ليحطم نير العبودية مهما يكن ثمن هذه الرغبة النبيلة فالنماء ترخص:

وكان لي الفن والشعر صوتاً  
يجلجل من ثورة لا تدين  
على الغاصبين حقوق الفقير  
على الممارقين جنى الكاثرين<sup>(22)</sup>

ثم يتضح ملمح للشعر ووظيفة فيها خفق الغزاد والأحلام الهانئة، فالشاعرة  
تماشي ريشة الفن ولستها السريعة والدقيقة في التقاط كل لون يدل في خفاء على  
عاطفة في الصدر، ونجد التآلق يرافق هذه الحالة من تلقي الإيحاء الشعري:  
هناك بدنيا يموج بها الفن  
والسحر دنيا الجمال السعيد  
هناك سجن طيوف في الغوالي  
ونمت ونحت وسادي قصيده

ويشكل هذا اللون من سمات الشعر الوجه الآخر لشاعرها - هو - فسطوره لفحها لا  
يخفي وهو يناديها إذ قرأ ديوانه، وفي موقع شائك تحكي الشاعرة كيف فجّر هواه الحانها  
وقصائدها التي حكّت ما يضطرم بين جوانحها وكشفت عن مأساة القيود تحيط بها فتحد  
من قدرتها على الخروج فتبدو جاهدة غير وفية، إن هذه الحالة الاجتماعية وتشابكها مع  
انفعالات النفس - أفق من أفاق القصيدة أو مهمة من مهامها.<sup>(23)</sup>

في زاوية أخرى تعرض ف. طوقان أمام القراء تجربة تقارب ما رأيناه عند أبي  
ريشة في متابعة الحركتين المتخالفتين بين الواقع وشروطه وعلاقاته، والقصيدة  
وعلاقاتها ودلالاتها، لقد صاغت تجربة حب قديمة في أبيات لها وهربت منها - بعد  
إخفاق العلاقة بين القلوب والأفكار - ومن نكرياتها والامها وتقريعها للنفس على خطأ  
فادح تود لو يمسح من تاريخها! لكن الناس لايزالون يعجبون بالقصيدة، حتى هذا  
المحب الجديد! والأمل الخفاق يعد الأبيات من أجمل ما كتبت، وهكذا تتحرك القصيدة  
كائنًا مستقلاً بعد أن انطلقت في الدروب والأسماع، ولا سلطة للمبدعة عليها رغم أنها  
تحمل توقيعها! فهل الشاعر هو السيد أم هذه الكلمات؟ إن هذا المشهد الذي شكّلته



فدوى طوقان من خلال تجربة ذاتية يجسد قدرات الشعر لدى القراء فهو كاللارد إن خرج من القمقم، قد يستطيع الشاعر إخفاء تجاربه إذا أبقاها في أدراجها وبين دفاتره، أما إذا عرفت الضوء، فإنها تمشي كما يطيب لها. (24)

يستهوئ الشاعر الخلود الأدبي، فإذا بلغ عليه، وتعرضه في أحاديث متعددة مع ذكرى أخيه إبراهيم، وقد عرضته في صيغة تصويرية جميلة يتناسب ذاك الغياب المبكر مع عمر الزهور التي تمضي سريعة ويبقى عبق يستحضر بهاها:

«زهرة عطرت الدنيا بنشئ

ثم مالت بين أحلام وشعر

وذوت عن عمر للزهر نضر

هكذا تنفذ أعمار الزهور

والشذا باق بروح العابرين» (25)

وفي تجربة رومانسية تتخيل أن من تحب سوف يتصفح بعد عشرين عاماً من رحلتها الأبدية ديوانها وعندها يشم عبير شبابيه، وتتفص الحياة في كل الأشياء مما كان يحب، إن شعرها يجعل ربيعاً خالداً أو باقياً معه. (26)

وتلتصع عند ف. طوقان زوايا مع فكرة الإلهام الشعري لديها، وإن تكن أبرزته في تجارب الحب، فهي تحارب مع صديقاتها اللواتي يسألن عن ذاك اللهم لأشعارها، وهي تنادي بأعلى الصوت: «أحبك للفن يسمو هواك بنفسي سموت بقلبي وروحي فراحا يفيضان بالشعر شعر الهوى» وتتحدى غيابه ويُعده لأنه لا يفادر خيالها، وطيحه يظل ناشراً العبير يوقظ ضياء الشعر والحلم:

«غيت؟ ولو غيت فما زال في

دمي عبيرُ منك يرويني

يمنحني أجمل ما في الدنيا

الشعر والحلم وفيه المنى» (27)

وترسل الشاعرة في مواضع أخرى إشارات تقول إن القصائد تصل إلى أغوار النفوس، وهي زاد في رحلة تخف وطأتها بالكلمات تنبع من القلب وتفرش الورد، أو

تنسamy بالآلام<sup>(28)</sup> ولدى تأملنا لما بين السطور تبصر الشاعرة ترتب أوراقها في رسالة تحمل صورة الشعر وأثره إلى المتلقين.

#### خليل حاوي ودائرة الشعر

إن خليل حاوي جمع من نفسه والطبيعة والأسطورة والتاريخ والمستقبل كلاً في تجارب شعرية كان يظهر فيها من خلال شخوص رمزية تتشكل في صفحات عاكسة<sup>(29)</sup> ومتجاوزة كلما استدارت في اتجاه التمتع صورة وملامح، ورأينا حركة في الماضي والحاضر، لذلك أخذت إشارات حاوي في مقدمة قصائده (أناشيده)، وفسرّت المواقف التي تحدثت عن الرسالة وتوصيلها على أنها تدور حول الشاعر من خلال المبدع نفسه، فهناك ألفاظ هي صفات (البشارة، والرؤيا) والفاظ مشتركة مع الأدب (أقنية العبارة) وتطلعنا كلمة داخل النصوص تميظ اللثام وتسوّغ تفسيرنا وهي (شاعر) في رحلة السندباد الثامنة:<sup>(30)</sup>

«عدتُ إليكم شاعراً في فمه بشاره»

رسم خليل حاوي صورة الشاعر تحيط به حالة ترفعه عن الناس الغارقين في يومهم تسوقهم الرغبات المادية، وتلطفهم الأنانية الظالمة، ولا تبصر أعينهم الضياء إنهم يهربون من عناء الحقيقة، لذلك ارتبط الشاعر بالفطرة والنقاء وهو يقول:

«بفطرة تحسّ ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول»

الكشف والرؤيا يقتربان بالبشارة، ويخترقان العتمة، إنها منارة للطريق ونلحظ في كلمات خ. حاوي ذاك الامتزاج بالطبيعة وطقوسها على النحو الذي تابَعناه مع عمر أبي ريشة في قصيدة (شاعر وشاعر)<sup>(31)</sup> عندما تداخل شعاع الكون وخطوات الشاعر وأنفاسه ودوران العين التي تنبثق لها الدلالات وراء المبهم والخافي، ففي رحلة السندباد الثامنة نسمع:

«واليوم والرؤيا تُقنّي في دمي

برعشة البرق وصحو الصباح

وفطرة الطير التي تشتمُّ

ما في نية الغابات والرياح

تحس ما في رحم الفصل»<sup>(32)</sup>

ونتابع وصف الينبوع الذي تتفجر منه القصيدة، وتصلبغ بصبغ الحقيقة، ونذكر أننا أمام الإلهام والخلق الفني، والخروج من السكون والسلب إلى ثوران يندفع في مسار يصل إلى هدفه إلى وظيفة يؤديها تبدو في شكلها الرمزي<sup>(33)</sup>، فهناك صوت يقتحم كهوف الصمت، فترن جدرانها بالهزيع، وتمتلئ الأوردة بخمرة الشمس اللاهبة، والعروق تستحيل إلى بهار يفور الدم ويذمر العفن والفساد فيغدو عافية خضراء لها ثمارها. وإن اجتدام المعركة له ثمن .. إن وجه الشاعر يتراعى في فوهة البركان!

وفي موضع آخر تظهر المباشرة متداخلة مع الرمزي فنتبين الواقعي الاجتماعي والفكري، فالتجربة على أرض الشاعر:

«وطالما لرت، جلدت الغول

والأنثاب في أرضي

بصقت السم والسباب

لكانت اللفاظ تجري في فمي

شلال قطعان من الذئاب»<sup>(34)</sup>

يستعرض خ. حاوي أزمة المبدع الفكرية والأسلوبية عندما تتوهج الرؤيا ويجد نفسه أضعف من أن يحملها، يطول صمته وتجف شفتاه ويدور باحثاً عن ذاته عن كلماته! يتساءل عن العبارة القادرة على الوفاء بأنوار لا بد لها من اختراق الظلمة، ويصرّح في أزمنة هذه بأساليب الترميز، ولعله استعرض أنماطاً من الأحاديث والدلالات المتوارية فلا يرتضيها وتمضه الحيرة حتى يعثر على الطريق.. إنه يرى الريح في وهج الحقيقة والرسالة يحملها من رحلة الحياة ومنعرجاتها - هنا يتوخّد السندباد برحلاته وخبراتها وثرواتها بالشاعر في تجواله في العالم - من القرية إلى المدينة فلندن - وقيمه وثقافته ثم يفتش كلاهما عن المحطة الأخيرة التي يطمئن فيها إلى الريح وهدهد الضمير، يقول حاوي في المقطع الثامن من الرحلة الثامنة:

«كيف لا أقوى على البشارة

شهران طال الصمت

جفت شفتي

متى متى تسعفني العبارة»<sup>(35)</sup>

ونجده في المقطع العاشر من هذه الرحلة يبت في القضية، ويتغلب على التردد، ويشير إلى الغاية الاجتماعية، ونظرة يتوجه إليها فيخاطبنا بضمير الخطاب الجمعي:

«ضيّعت رأس المال والتجاره

عدت إليكم شاعراً في فمه بشاره

يقول ما يقول

بفطرة تحس ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول»<sup>(36)</sup>

استطاع خ. حاوي أن يعرض من خلال التجربة وحيوية التدفق محاور الشعر والشاعر ووظائف الشعر والإلهام، وقضية التعبير بطرفيها اللغوي والتصويري من جهة وبناء السياق من جهة أخرى على أنه زاوية الرؤية في انتظام أجزاء القصيدة أو مقاطعها.

وقد تداخلت المحاور بكثافة ويتردد للأصداء، أو بتجاوب للنغمات في القصيدة الواحدة كما في رحلة السندباد الثامنة (المقطع الثامن والمقطع العاشر) أو بين هذا الموقع وقصيدة (الناي والريح) وتناثرت بعض الإشارات إلى الشعر في قصائد أخرى؛ وكنا حددنا علاقة بين تصوير عمر أبي ريشة وخ. حاوي كما رأينا من قبل مع ف. طوقان شيئاً من هذا التلاقي، ونحن لا نفصل في قضية (التأثير والتأثر والتسلسل التاريخي بين هؤلاء الشعراء). لكننا نرسم حروفاً لعلها تكتمل في أصول مشتركة في الفكر والرؤية بين الأجيال مع تنامي الثقافة وأساليب التعبير.

إننا في نهاية هذا العرض لدائرة الشعر الدلالية عند أبي ريشة وف. طوقان وخ. حاوي نستوفي الخطوة الأساسية لتبيّن المرجعية وبث خطوط تحليلها، وهذا نهج

ارتضيناه كيلا نتحدث عن المرجعية وسماتها ثم نقدم شواهدا من نتاج الشعراء، إننا هنا أمام دالين هما (الشعر والفن) لهما وحدات دلالية متعددة هي الماور داخل الدائرة، وتبين بوساطة المفاتيح وتفصيل كل محور من الماور التي تفصح عن نفسها، وتعطي بداية الانطلاق إلى تفسيرها ويانتظام الديوان الشعري في دوائره المحللة دلاليًا يمكن القول إننا نحيط به ونبدي وجهة النظر النقدية العلمية.

#### دائرة الفن الدلالية في القصيدة المعاصرة في المشرق العربي

تستدرج دائرة الفن الباحث لأن الشعر فرع من بوحة الفن، وتكتمل النظرة إلى رؤية شعرنا لهذا الضرب من الفن بالعودة إلى البناء الأوسع، أو بالأحرى التساؤل عن الفنون الأخرى وحضورها في التجارب والمواقف الشعرية ومدى الوعي بماهيتها وبورها، وهذا جانب له أهميته في البنية الحضارية للتكاملة في المجتمع وعلاقاته الفكرية والثقافية عامة في الداخل ومع المنظومات الحضارية الأجنبية، ولعل أطرافاً من القاصدين - بما تمتاز به من حيوية ونضج تجري دماؤه في الشرايين والأوردة - ينتقل خفيًا وتلقائيًا ويبني مفهومات للفن أو الفنان تلتقي مع التعاطف والألفة.

تنوعت الفنون في قصائد ع. أبي ريشة وف. طوقان وخ. حاوي وإن تكن الحصيلة المجملّة قليلة، وتصدرتها الموسيقى ثم التصوير والنحت ولحات من الأشكال المسرحية الاستعراضية.

#### مفاتيح دائرة الفن الدلالية

نوزع الألفاظ الدالة على الفنون في حزمتين دلالتين الأولى تنتظم ما يتصل بالموسيقا، والأخرى تجمع ما له علاقة بسانتات الفنون وإن يكن بعض الألفاظ شمولي الدلالة يخص بحسب السياق:

١ - الحزمة الأولى فيها: الفن، هيكل الفنون، أطياف الفنون، اللحن، الألحان، الأغنية، أغنيات، الغنوة، غناء، غنّ، تغنّى، مغنّ، الأوف، للنغم، الأهازيج، سمعنا عويله، أشجى، العود، الرباب، قيثارة، الناي، أوتار، الحانة الحمراء.

ب - الحزمة الثانية فيها: الرسوم، ظلال الهيولى، حدود الفن، ألوان، دمية، منحوتة، الناحت، مسرح الغجر، عرس الغجر، مهرج.<sup>(37)</sup>

نلاحظ في دائرة الفن أنها تمثلت في بؤر أساسية عند ع. أبي ريشة، ثم ظهرت قبسات في مقاطع صغيرة، وبرزت عند ف. طوقان في مقطع كامل من قصيدة ذات مقاطع، ثم في عدد من اللوحات، وتجلت عند خ. حاوي في بعض المقاطع من مطولاته.

#### محاور الفن عند عمر أبي ريشة

في قصيدة (مصرع فنان) يرفع أبو ريشة هذا الموسيقي (كميل شمبير 1892-1934) - الذي سقط صريعاً وطويت صفحة حياته على نحو مأساوي - درجات تحيطه حالات هيكل الفنون، وتحثفل به الطبيعة في لحظات الغروب، فقد غاب صاحب الإشعاع، ويختار أبو ريشة أسلوباً غريباً فطوقس الوداع كانت زغاريد، وهذه اللفتة - وامتزاج الفنان بالكون - تذكر بصورة الشاعر المتوحدة بضياء الفجر وشمس الظهيرة وأفاق السماء ونجومها في قصيدة (شاعر وشاعر).

يعرض مأساة الموسيقي وأنهياره بعد أن ضاقت به السبل ولم يجد من يعين على أداء هذا الفن في محافل راقية جادة ومستقبلية للتطور، فالشرق لم يعرف قيمة له، وكل من سلك فجاجة لا يلقى إلا اليأس والعقبات تنغص أيامه، وتذوي الأحلام، والعين لا ترى إلا السراب، وهذه الحالة من بؤس الفن هي التي حولت مؤلفاً موسيقياً وعازفاً بارعاً اتقن علومه وأدواته في حلب وروما ثم عمل في القاهرة وألف عدداً من الأوبريتات، وكان يطمح في الوصول إلى تأليف الأوبرا العربية، حولته إلى عازف يملأ وقتاً بعزفه في حانة ليعيش على هامش الحياة. إن هذا السقوط مرده غيبة الوعي، وعدم تنمية الفن في أنواعه الراقية والناضجة.

من بين مجموعة من الصور الجميلة في دلائلها على عوالم هذا الفنان وأماله وعلى المودة والتقدير اللذين يكتنهما لصديقه الموسيقي أبرز ع. أبو ريشة مشكلة المبدع تهمله بلاده:

أهملت شأنه البلاد وصيغت  
انخبها عن مدينت فؤاده  
فتحت صدرها لكل بخيل  
فأغر الشفق والحب في عناده  
وسقته كأس الهناء بهاقا  
وفسنى الفن ظامىء في بلاده (38)

إن هذه القصيدة فريدة ليس في امتدادها ونفس شاعرها (67 سبعة وستون بيتاً) وإنما في أمرين آخرين هما ذاك التعاطف والإكبار الباديان فيها مع دفقات تصويرية مذهشة، وذلك النمط الإيقاعي، فقد اختار أبو ريشة قالب الموشح يصبّ أبياته فيه كأنما أراد أن يلحن احتفاء بهذه اللوحة المضيئة والتي انتظرت كذلك خمسين عاماً ليصدر كتاب فيه توثيق لانجازها الموسيقي الجاد والرفيع!

وتكاد صورة المأساة تتكرر عندما يخصص أبو ريشة عرض موقف درامي في أوبريت بعنوان (عذاب)، فهنا نصايف فنناً تشكيليّاً مصوراً يتحطم في هاوية لانه - كذلك الموسيقي - حاصرته الفاقة وضيق الحال، ويبدو أن فنه لا يصادف التقدير والرواج.

إن الدوران في أركان يملؤها جمال اللوحات وسمو إبداعها والوانها وعمالها القديمة والمعاصرة المبكرة لا يكفي لاستمرار الرحلة مع امرأة جميلة يكسوها الرث من الأردية، ويطول صبرها على شظف الميش، متعلقة باقياء الحب وأمال في خلاص وسبل تنفتح أمامهما.

جميل هو الفنان المصور، وسعاد زوجته التي يحب، تسقط وتزل القدم منها في هفوة تحطم حبها، وتسوء الدنيا فلا تجد إلا الموت مصيراً، فما كانت تظن أنها سيضيع منها الماضي الجميل بعنائه وأماله والمستقبل للون بريشة الأحلام، ويقف هذا الفنان مبهوراً وقد فقد سعاد وتقطعت حباله بقيم الحياة الجميلة التي تهاوت فجأة.

كان الانهيار مع الموسيقي فريداً أما هنا فنحن أمام كيان الأسرة التي لا يستطيع الرجل الفنان تأمين قوت يومه، ويظل على هامش حركة الناس وكل ما تحفل المدينة من





أقمته ملجأ لي بعدما لعبت  
أيدي الليالي بإبراد الصبا القشب  
يطيب لي أن أرى صحابي به وأرى  
على محاجرهم أشباح منقلبي  
ما زارني فيه من حثت مودته  
إلا ترنحت من سكر ومن طرب

وفي قصيدة (امراة وتمثال) التي وقفنا عندها يعدل وجهته ويطلب قدرة الفن على  
مكابرة ويُعدليبقى الحسن في العيون ذكرى، لا تبدلها تجاعيد صاحبة الرءاء القديم.

محاور الفن عند فدوى طوقان

اختارت ف. طوقان أن تقدم ملامح الفن ووظائفه من ثنايا الموسيقى والغناء - وإن  
تكن وقفت عند لوحة أجنبية ترجمتها في قصيدة<sup>(41)</sup> - وإن البيئة التي تردت الألفان  
فيها وأنغام الكلمات ومقاماتها ليست محافل الملحنين والمطربين ولا المسارح وتفاصيل  
الآلات وموازينها وخصائص الأساليب، ولم يستترع أهل الغناء العرب ولا الأجانب  
اهتماماً مميزاً توقظ أوتارهم أشجاناً كامنة لديها.

دارت أحاديث ف. طوقان حول الأغنية والغنوة والأغنيات على أنها تلك الجديدة  
من الأنشودة والحن الشعبي المتداول والذي تبذعه النغمة من التراث وهواجس  
الأحداث وتربق المستقبل وتفاؤل لأبد من ضيائه لاجتياز ليل الظلم والقهر.

صورت الشاعرة منابع الإلهام: إنها أولئك المعذبون - الشعب المهقور - والأغنية تحمل  
بعضاً من الألم والحن، ولا تتخلى عن الحب والنور لتصلب كالصوان وتعصد الإرادة:

ناخذ أغنياتنا

من قلبك المعذب المصهور

وتحت غمرة الققام والديجور

نعجنها بالنور والبخور<sup>(42)</sup>

وترى الغنوة تشد الأزر وتخرق الظلام والجدران مزهوة على شفاه الفتية  
الفرسان، فهي إذن طاقة وقدره تهز النفس لا طريقاً مترقياً وإنما هو لحن الحياة،  
ويعضد هذا الاتجاه لدى الشاعرة احتفالها بالموال يمزق الأفاق حينه، وتمتد الأوف  
بالشجن والأمل:

وارسل الأوف غناء حنون

يسـبـيل في روعي وأوصـالي  
فتنتشي بالأوف حتى السفوح<sup>(43)</sup>

ويدور حديث الغناء في موقف رمزي بين الوردية والبلبل فيتجلى فيه الصفاء  
ومتعة بعد العناء والترقب<sup>(44)</sup>، وعندما تضيق السبيل وتجد نفسها حبيسة المكان  
والتصرف تموت فيها رغبة الانطلاق لتتنفس روح الكون وتلتقي بالإنسان – تتمثل كيف  
تحطم الناي وتبهد اللحن وصفائه في المجهول:

كما انحطم الناي واللحن فيه

حبيس فما زلّ يؤمسا بقم

كذلك كانت تموت وقسيها

نشيد الحياة حبيس النغم<sup>(45)</sup>

محاور الفن عند خليل حاوي

ترغي البصارة وتزيد وتتوعد نبوتها بمصير الشاعر، فهي من خلال تلبس  
الأرواح فيها تراه يتحول إلى ساحر يمويه الأشياء في العيون، وإلى مهرج يلعب على  
مسرح الفجر، وهنا يعرض خ. حاوي جوانب إنسانية رقيقة تنفذ إلى القلب لفنان لا  
يحظى كغيره من الذين يستمتعون بالأضواء ويهئون في عيشهم، هذا الفنان  
الاستعراضي – في السيرك أو ما هو قريب منه (مسرح الفجر فيما يبدو تعميم دلالي  
من الشاعر يجعله دالاً على ضروب في هذه الفنون الحركية والألعاب السحرية) يجمع  
قدرات حرقية عديدة كل منها مضمّن بالخطر متلفّع ببقعة إذا انقلبت طرف منها انكشف  
مقتل منه والناس يضحكون أو يتلهى بعضهم في صحبة تشغل عن هذا الذي يبذل  
النفس لدرهمات لا تحس بها قبضة الكف المرهقة:

«أراك تستحيل  
لساحر يموء الأشياء في العيون  
مهرج حزين  
في مسرح الفجر  
برؤف الأفعى ويمشي حافياً  
يمشي على الجمر على الإبر  
يعجن في أسنانه الزجاج والحجر  
يضم في كفيه وهج الشمس للظلال  
ينسج منها هالة وشال  
حورية تهبط من أكامه الطوال»<sup>(46)</sup>

إنها صورة ذات شجن تضيء زاوية قد تغيب عن الأعين في غمرة الضجيج والكثرة وهي في الوقت نفسه تتحدى الشاعر، وتسخر منه، لأنه يتطلع إلى شعلة تنور الكون بكلمات والحانة، وتسبر الحقيقة فإذا به ساحر كاذب ومهرج تنهب جهوده ادراج الرياح مخلفة العناء والحزن، ورغم الضنى لا يعترف به الآخرون مبدعاً!

يعود المسرح الاستعراضى بالحانة وفنونه الحركية الصاخبة وقد استبدل الشاعر به مصطلح (عرس الفجر) الذي انتقلت دلالاته مجازاً من احتفالات العرس وبهجتها إلى ذلك الأسلوب من التسلية الحادة برقصها وإيقاعاتها السريعة وألوان ثيابها الفاقعة. وبخان ينتشر بين أولئك المشاركين فيها.

الشاعر غحوي يستعرض ما يفور من كوامن الانفعال وما يشتعل من طاقات النفس بانطلاقها من الرقابة وقيود المظاهر اليومية، وجاء بصور الفجر لأنهم مثال للبعد عن الحدود والرسوم، وهذا بعض من الثقافة الأوروبية الحديثة نسبياً في أواخر القرن التاسع عشر، ثم عرفت الشهرة والانتشار الاعلاميين والسياحيين وانتقلت إلى الدواوين الشعرية الحديثة:

«عاد من عرس الفجر

دمغة في وجهه  
في دمه شلال نار  
وعلى قمصانه ألف أثر  
موجة واحدة في دمه  
في زوغة الشمس  
موجة تغزل في المرج فراشات  
تغفو في قوارير البهار<sup>(47)</sup>

ومن رحلة السندباد الثامنة تطل رسوم جدارية تستعرض تجارب مختلفة في تاريخ البشرية، ومواقف شعرائها منهم المعري ولوركا، وهنا يمزج حاوي ما كان على المعابد الأثرية القديمة، وما هو منقوش على جدران الكنائس وما هو في الكتب، والميزة أن التفاعل بين السندباد - الإنسان وهذه الوقائع يمر عبر الصورة - النقش بحسبيتها المباشرة واللونها وقربها بدلاً من الطيوف والكلمات التي تحتاج إلى بلورة واطر يستجمعها الخيال لإنسان مرهق، فجاء المحسوس معيناً وغائراً في الجلد بعد رؤية البصر.<sup>(48)</sup>

#### أفاق المرجعية في دائرتي الشعر والفن

1 - كان أبو ريشة الأوفر حظاً في مادة دائرة الشعر وتنوعها، وإن تكن ف. طوقان أصابت قدراً متوسطاً فقد امتازت قصائدها بلون أثر فيه كونها شاعرة، وحظي خ، حاوي بمواقف قليلة لكنها تحمل طابعاً مؤثراً.

ظهرت في دائرة أبي ريشة المرجعية التراثية بعوبته إلى (المتنبي والمعري) ونراه يستمد من الواقع وتجاريه مع الشعراء المعاصرين (بشارة الخوري) ومن خلال رؤيته في تجربته الذاتية والخطوط التي يمشي وفقها في تكوين القصائد، وفي هذا كله نلاحظ القصديّة، فهو طبع ديوانه سنة 1970 وثبت هذه الأعمال وترك نتاجاً أنجزه في وقت مبكر لعله لم يشأ الاقتران به (رثاء لأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، وتكريم لأحمد الصافي النجفي)، وإذا خرجنا من النصوص إلى قراءة في آراء عمر أبي ريشة النقدية

فنراه لا يرتضي شعراً قديماً كثيراً ، ويشير إلى بوارق لامعة فيه <sup>(49)</sup> ، ويسرد أسماء شعراء أجانِب (شكسبير، بيرون، شلي، إدغار الآن بو، بولير وبراوننغ) ونذكر أن كثيراً من المؤثرات تمثلها هذا الشاعر لكنها لم تبرز أثراً اجنبياً نافراً، وقد اثر أبو ريشة أن يفرد مواقع لأبي الطيب بعنفوانه وعرويته وأصالته العبقريّة الشعريّة، ولأبي العملاء لتطلعه وكشفه أو محاولة استطلاع لفرز الحياة، ولتصديه ويقاعه عن فكره ورائته، وإن يكن أبو ريشة قد ناقش وردّ ما كان من زهد المعري فالحياة ألوان تكتمل متفاعلة متوازنة:

أَمِنْ الحُب أن تدار عليك الـ

كأس مـلأى وتذذني ظمـائنا

ما العزاء الذي نحرت له العـمـ

ر وقدمتـه له قـرباناً <sup>(50)</sup>

وقد ارتبطت المرجعيتان التراثية والمعاصرة في مفهوم الشعر فهو كشف تحيطه هالة الإكبار يتوجه إلى الجمهور المتلقي، وكل شاعر يرتبط بمواقف الكلمة وما قد يرافقها من غنت وخطر، فالشاعر أبو ريشة ذاق السجن والمطاردة ثم انداحت الأرض أمامه في رحلة طويلة وتقاذفت البلاد المتنبي وقضى بالسيف، وأقضى مضجع المعري وسمعه حرباً عوان، والأخطل الصغير شاعر الحب والجمال وقف يدفع للمستعمر وأعرانه.

الشعر جدّ لكنه بعض من الحياة في نسقها وأوراقها التي تطالع في صفحاتها الشمس اللافحة، وهكذا لم يذهب أبو ريشة منفلاً على تماذج قديمة يتغنى بأيام لن تعود مثيلاتها، وإنما رأى الشاعر مثلاً مطلقاً تحققت صور له في الماضي، وعرف صورته هو في هذه المرأة وصنّيه شعراء معاصرون.

أما الفاعلية في هذه المرجعيات ودورها التتويري، فتتجلى في التوازن الذي ارتفعت به الأداة الحضارية (الشعر) ولم تكن بعيدة عن السياسة وبناء المجتمع ومستقبله، ففي كل المواضع الرئيسية (البؤر) في دائرة الشعر وظف أبو ريشة الحديث

مع الوقائع المعاصرة في الوطن العربي كله منذ الثلاثينات، وكانت نبرة نقدية تتبدى في ثنايا القصائد مما يرشح لتطلع إليها عند المتلقيين.

وكانت مرجعية ف. طوقان معاصرة لم ترحل إلى القدماء، وعندما وقفت في هذا الزمان استندت إلى ذكرى أخيها الشاعر إبراهيم، وإلى تجاربها وألحّت على استحضار رمزي (الشاعر) قريباً تخاطبه وتتجاوز في قضايا الشعر والحياة خاصة الزوايا الاجتماعية؛ وهذا يعطي ف. طوقان امتيازاً ففقدت العادات والتقاليد، ورنّت إلى دور وافق للمرأة في البيئة العربية المعاصرة، وهي عندما تنسج ثوب الشعر بواقعية تقتربن باطيايف رومانسية تقدم مادة حية ومتوازنة لدى المتلقيين.

أما خليل حاوي فتعود مرجعيته إلى الكتاب المقدس الإنجيل تستمد البشارة التي تجعل مهمة الشاعر تحويلها قداسة كلمة الحقيقة في الزمان المضطرب وقد استشرى الفساد فيه. إن غ. حاوي تتألق أمامه الرؤيا لكن تضيق الكلمات والإرادة، وهذه أزمة تختبر أعماقه، ومن ثم يعرف الطريق.

واضح أن الجانب الآخر هو الشاعر نفسه مرجعاً يبنى المواقف يعاني منها وتفتح السبل برويته المتماسكة رغم ما تزعزعه الأخطار والوحوش تنزياً بأزياء البشر وأشكالهم.

ب - وفي دائرة الفن ترتبط مرجعية ع. أبي ريشة بالواقع الفني الذي يعيشه ويشرح أدواءه، وما يعتريه من الانقسام عن حركة المجتمع الاقتصادية والثقافية وتبدو المرجعية الأجنبية حاضرة في موقع غياب قيمها الحضارية الحديثة (بالتعامل الحي مع الفنانين الذين يلقون الرعاية حتى تزهو اللوحات وتنطق التماثيل عبر الأزمنة) إن هؤلاء الغربيين يعرفون ما تستحقه العبقري فهي منحة لا تحيا في البدياء والجذب، ولا تلتصع في كل حين، إن الغياب هنا يستدعي المقارنة ومحاولة تلمس السبل، فالمال تقنيه الليالي، وتبقى آثار الفكر والفن، وكان الشاعر إيا ريشة ينبه بهذا النقد إلى دور فاعل للفن إذا أحسن الاستفادة من طاقاته الخلاقة لمعرفة أنفسنا والدنيا:

ملّ نحياء بعدما سئم السبي

مر عليها وضائق في بلوائه

مسورده الفن مظلم لم يصـوَّب  
فوقه الشرق مشعلاً من ضيائه  
سار فيه وظلمة الياس تطفئ  
تحت انفاسها شموع رجائه<sup>(51)</sup>

ظل المرجع عند أبي ريشة العصر الحاضر من خلال رؤيته فلم يحتكم إلى التراث  
أو إلى تفاصيل أخرى من الثقافة العالمية في الفنون.

تأطرت مرجعية ف. طوقان في الفن بالوقائع الحاضرة لكنها أحاطتها بمرجعية  
شعبية تلامحت إذ ربطت الأغنية - النشيد بالجمهور الذي يشارك في صنع الكلمة  
واللحن وهنا يلجأ هؤلاء إلى المأثور من القوالب الحنية للموال أو الأهرجيات أو  
الأغنيات المحفورة في الذاكرة ولا يعرف أصحابها لأنها غدت بعضاً من روح الشعب.

وف. طوقان لا تقصر التفاعل مع الشعبي في ساحة الكفاح وصدّ المحتل، وإنما  
في اللحظات الحميمية تنطلق (الأوف) تجرح الفضاء ويمتزج فيها بريق دمة لم تغادر  
العين وحنين إلى نهار يعيد تهدأ النفس مع الأحبة المسافرين أو الذين تعلق دونهم  
جدران وأسلاك.

ولعل ما يؤكد إصرار الشاعرة على المرجعية الشعبية في الموسيقى اختيارها لآلة  
(الناي) ينحطم اللحن فيه كما تنكسر أحلامها في ذاتها المحاصرة.<sup>(52)</sup>

وتظهر في موقع مرجعية أجنبية هي لوحة أمريكية بعنوان (رؤيا هنري) لا تحمل  
أي علامات تنفرد بها ثقافياً أو فنياً في سماتها التقنية أو أي اتجاه للفن، إنها  
تستحضر مشهداً تترجمه شعراً.

وفي دائرة الفن تتضح معالم مرجعيات خ. حاوي التي وقفنا عند جانبيه منها في  
دائرة الشعر، إننا نرى مرجعية الأسطورة مع السندباد الذي يقف حاوي خلف رمزه  
وتزدوج الحركة فلا ندري هل السندباد أمامنا أم الشاعرة فالإطار العام والبدائية  
والنهاية تستمد من ألف ليلة لكن تفاصيل الأحداث تأتي من تجارب الشاعر نفسه وعن

جيله المعاصر، وفيها القلق والمغامرة والاختبار وتلمس طريق النهاية بل البداية الصحيحة على أرض المولد والنشأة أرض الجنور التي تنمو فيها.

والمرجعية الشعبية السلبية هي البصارة التي يختلط كلامها بنزعات الشر وتلقي باحتمالات كأنها حرب على هذا الباحث عن الحقيقة ومدارج القدرة تريده مهرجاً أو ساحراً ليس في يده إلا الكذب والألوية والخداع.

والطرف الآخر في المرجعية هو الواقع المعاصر بما فيه من نشاط المهرج وحركات الفجر أو ما يكون في مثل أحوالهم، ونلاحظ التأثير الأجنبي في هذه الصور - في الغالب - لأن جماعات الفجر ليست في المشرق العربي بمرتبة كالتي يتحدث عنها الفنانون والأدباء الأوروبيون.

ان تعامل خليل حاوي مع الأسطورة والعرافة مرجعاً لم يكن انكفاء وذوباناً في أفاقهما المغلقة، وإنما خرج من إهاب الأحداث والمغامرات إلى شاطئ حقيقي تبدأ منه الخطوات الإيجابية لأنها مبنية على المعرفة والخبرة في التجارب إنه يؤمن بالجيل القادم يحمل الإرث الصحيح:

اسندي الانقاض بالانقاض

شنيها على صدري اطمئني

سوف تخضرُ

غداً تخضرُ في أعضاء طفلي،

عمره منك ومني

بمنا في دمه يسترجع

الخصب المغني

حلمه نكرى لنا

رجعُ لما كنا وكان<sup>(53)</sup>

وهنا اتفق حاوي مع نهاية الرحلة السابعة لسندباد ألف ليلة وليلة التي استمرت سبعة وعشرين عاماً رجع بعدها ومعه زوجته وأولاده<sup>(54)</sup>، وأسبغ الشاعر عليها دفقاً من تطلعه إلى بداية جديدة.



وكذلك نجده يجوب العالم وينزل بين أهوال تفوق - في اختراقها النفس - ما كان في الرحلات السبع، فكانت ثامنة وعاد منها عارفاً وقادراً على حمل الرسالة بعد الفوص في أعماق الحقيقة:

عدت إليكم شاعراً في قمه بشاره

يقول ما يقول

بفطره تحس ما في رحم الفصل

تراه قبل أن يولد في الفصول<sup>(55)</sup>

وهو يعلو على مشاهد ترسمها شياطين العرافة ، وهي تمثل للشاعر السلب الذي يتجنبه أو هو ما يريده له الخصوم ليوقعوا به في براثن لا تترك منه ما يسمو إلى بلوغ طريق الإبداع والعطاء، إنه لا يريد أن يخسر نفسه فتخسره الحضارة.<sup>(56)</sup>

إن استخلاص القيم الإيجابية من مرجعيات خليل حاوي يغلب على السلبي إنه يعمق الموقف من الشعر والفنون، ويصهره في وقائع الأيام المعاصرة وهذا أفق يتلامح فيه التنوير.

\*\*\*\*

## الهوامش

- (1) ديوان عمر أبي ريشة، دار العودة، بيروت ط 4، 1981، وثمة أشعار في كتاب الشعراء الأعلام د. سامي الدمان، ديوان فدوى طوقان، دار العودة 1984، ديوان خليل حاوي دار العودة ط 2، 1972، وثمة طبعة جديدة أضيفت إليها أشعار لم تنشر من قبل.
- (2) أجنحة العاصفة، أحمد العدوان، شركة الريبعان، الكويت 1980 ص/17، 34، 180، 79.
- (3) أجنحة العاصفة، ص 24.
- (4) أجنحة العاصفة، ص 76.
- (5) الشعر والشعراء، ابن قتيبة، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف بمصر 1982. ج 1، ص/156، والأغاني للأصفهاني، دار الثقافة بيروت ج 2، ص/137-138، ديوان كعب بن زهير، دار الكتب المصرية 1965 ص/59-60.
- (6) ديوان النابغة الذبياني، تحقيق د. شكري فيصل، دار الفكر، دمشق 1990.
- (7) دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني، تحقيق د. محمد رضوان الداية ود. فايز الداية، دار سعد الدين، دمشق ط 2، 1987 ص/447-453.
- (8) سهرة مع أبي خليل الغباني، سعد الله ونوس، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1973.
- (9) تتوزع هذه الألفاظ الدوال على القصائد التي سنوثقها تباعا في الدراسة.
- (10) ديوان عمر أبي ريشة ص/582-583.
- (11) ديوان عمر أبي ريشة ص/470-471.
- (12) ديوان عمر أبي ريشة ص/592-593.
- (13) ديوان عمر أبي ريشة ص/45-46.
- (14) ديوان عمر أبي ريشة ص/516-517، ثم ص/548-549-364-365.
- (15) ديوان عمر أبي ريشة ص/516-528.
- (16) ديوان عمر أبي ريشة ص/323/518-517/206/69.
- (17) ديوان عمر أبي ريشة ص/594-592/480/77-76/50-47.
- (18) ديوان عمر أبي ريشة -563.

- (19) ديوان عمر أبي ريشة ص/262-263.
- (20) ديوان فديوى طوقان ص/266-303/352/241-244/374/375.
- (21) ديوان ف. طوقان ص/172.
- (22) ديوان ف. طوقان ص/203/266.
- (23) ديوان ف. طوقان ص/244.
- (24) ديوان ف. طوقان ص/352-356.
- (25) ديوان ف. طوقان ص/126.
- (26) ديوان ف. طوقان ص/374-375.
- (27) ديوان ف. طوقان ص/335.
- (28) ديوان ف. طوقان ص/364-66/459/67-231/233.
- (29) اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. احسان عباس، عالم المعرفة، الكويت 1987، ص170-171
- (30) ديوان خليل حاوي ص/270-271
- (31) ديوان ع. أبي ريشة ص/576-582
- (32) ديوان خ. حاوي ص/260-262
- (33) ديوان خ. حاوي ص/163
- (34) ديوان خ. حاوي ص/260
- (35) ديوان خ. حاوي ص/271
- (36) ديوان خ. حاوي ص/164-165/210/
- (37) تتوزع هذه الألفاظ الدوال على القصائد المدروسة تباعاً.
- (38) ديوان ع. أبي ريشة ص/421-433/ وانظر: للموسيقا في سورية، صميم الشريف ، وزارة الثقافة، دمشق 1991 ص116-123
- (39) ديوان ع. أبي ريشة ص/597-625.
- (40) ديوان ع. أبي ريشة ص/371-372.
- (41) ديوان ف. طوقان ص/414-418.
- (42) ديوان ف. طوقان ص/549.

- (43) ديوان ف. طوقان ص/118/614.
- (44) ديوان ف. طوقان ص/130/.
- (45) ديوان ف. طوقان ص/118-114.
- (46) ديوان خ. حاوي ص/162-161.
- (47) ديوان خ. حاوي ص/203-202.
- (48) ديوان خ. حاوي ص/235-230.
- (49) الشعراء الاعلام، د. سامي الدمان، دار الانوار، بيروت 1968 ص/-/322-320/373-308.
- (50) ديوان ع. أبي ريشة /475.
- (51) ديوان ع. أبي ريشة/424-423.
- (52) ديوان ف. طوقان ص/115-114.
- (53) ديوان خ. حاوي ص/224-223.
- (54) ألف ليلة وليلة . ط. يولاق القاهرة ج 2 ص/37.
- (55) ديوان خ. حاوي ص/271/.
- (56) ديوان خ. حاوي ص/165-164.

\*\*\*\*\*

## البحث الحادي عشر

# مرجععية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان

د. علي عشري زايد

أولاً : مداخل

### 1- تحرير المفاهيم،

ثمة مصطلحان في عنوان البحث يحتاجان إلى تحديد مدلول واضح لكل منهما، حيث اضطررت مدلولاتهما وتعددت إلى الحد الذي يمكن معه القول بأنه ليس لأي منهما مدلول اصطلاحى ثابت - على الأقل في مجال الدراسات الأدبية والنقدية - وهما مصطلحا «المرجععية» و«المعاصرة»، ومن ثم أصبح من الضروري لكل باحث يستخدم مثل هذه المصطلحات مضطربة للدلول - وهي لسوء الحظ كثيرة في نقدنا المعاصر- أن يحدد منذ البدء الدلالة التي يتبناها لكل مصطلح حتى لا يختلط الأمر على القارئ - بل على الباحث نفسه إذا لم يكن في نهته مدلولات واضحة دقيقة لمصطلحاته - إلى أن تستقر لتلك المصطلحات دلالة اتفاقية ثابتة، أو شبه اتفاقية.

### المعاصرة

على الرغم من مضمي حقبة زمنية طويلة على شيوع هذا المصطلح في حقل الدراسات النقدية لم يتحدد له مدلول اتفاقي إلى الآن؛ فدلالته الزمنية شديدة المرونة، تتسع أحيانا لتعتمد على مساحة زمنية تتجاوز القرن منذ بداية عصر النهضة على يد البارودي في أواخر القرن الماضي إلى الآن، وتضييق أخرى فلا تتجاوز للذي الزماني لآخر أجيال مبدعينا، وما بين هذين الطرفين تتنوع مدلولات المصطلح وتضطرب.

وسيستخدم البحث هذا المصطلح للدلالة على الفترة الزمنية الممتدة من بداية النصف الثاني لهذا القرن إلى الآن، ودافعه لتبني هذا المدلول لمصطلح «المعاصرة» هو أن بداية هذه الفترة شهدت على المستوى السياسي والتاريخي حدثين بالغين الأهمية تركا أثرا عميقا في الواقع العربي إلى الحد الذي يمكن معه القول إن هذا الواقع عاش بعد هذين الحدثين عصرا مختلفا عن العصر الذي كان يعيشه قبلهما. كما تزامن مع هذين الحدثين على المستوى الأدبي حدث بارز كان له تأثيره الكبير في المجال الأدبي، وخاصة في ما يتصل بالقصيدة العربية التي هي محور اهتمام هذا البحث.

أما الحدثان السياسيان فأولهما حرب فلسطين وما ترتب عليها من قيام الدولة الصهيونية على أنقاض الوطن الفلسطيني السليب في أواخر النصف الأول من هذا القرن، وتشريد الشعب الفلسطيني في شتى بقاع الأرض. أما الحدث الثاني فهو قيام ثورة يوليو 1952 في مصر بكل ما تركته من آثار بعيدة الغور في الواقع العربي كله على جميع المستويات السياسية والاجتماعية والفكرية والأدبية.

وقد تزامن مع هذين الحدثين - على المستوى الأدبي - نشأة حركة الشعر الحر في العراق على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب، التي لم تلبث أن انتشرت في شتى أقطار الوطن العربي، حيث حمل لواءها في مصر صلاح عبدالصبور وأحمد عبدالمعطي حجازي وآخرون، وكانت قد سبقتهما وسبقت محاولات نازك الملائكة والسياب في العراق بعض المحاولات من شعراء مصريين يسبق بعضها محاولات السياب ونازك بل أكثر من عشرين عاما<sup>(1)</sup>، ولكن هذه المحاولات المبكرة في مصر وبعض البلاد العربية الأخرى لم تمثل حركة أدبية عامة كما حدث بالنسبة لمحاولة السياب ونازك التي لم تلبث أن انتشرت وثلثت تطورا بارزا في مسار حركة الشعر العربي الحديث، ولم يكن الجانب الموسيقي لهذه الحركة الذي شد اهتمام النقاد - على الأقل في مرحلة البداية - سوى المظهر الخارجي لتطور أعرق غورا في بناء القصيدة العربية ومفهومها، وفي ما يتصل بالشعر السوداني حمل لواء هذه الحركة الجديدة مجموعة من الشعراء على رأسهم محمد الفيتوري ومحيي الدين فارس وجيلي عبدالرحمن وتاج

السر الحسن وآخرين، وحتى الشعراء الذين كانوا من أعلام الاتجاه التقليدي في السودان مثل محمد المهدي المجنوب وغيره أدلوا ببلوهم في تيار هذا الشكل الجديد كما حدث في مصر بالنسبة لعدد من كبار الشعراء الذين اشتهروا بالمحافظة على الشكل الموسيقي التقليدي.

ولا شك أن اقتران هذه الأحداث الثلاثة على رقعة زمنية تحف ببداية النصف الثاني من هذا القرن وما أحدثته من تغيير واضح في الواقع العربي سياسيا واجتماعيا ووجدانيا وفكريا وأديبا، كل ذلك حريٌّ بتبرير المنلول الذي تبناه البحث لمصطلح المعاصرة.

#### المرجعية

لم يدخل هذا المصطلح مجال الدراسات الأدبية والنقدية إلا حديثاً جداً بعد أن شاع في السنوات الأخيرة في الخطاب الإعلامي وفي مجال الدراسات الاجتماعية عموماً، وهو يستخدم في هذه المجالات بمنلول مستمد من مدلوله العام في مجال البحث العلمي وبعض المجالات الدينية، ويدور هذا المنلول حول معنى المصدر الموثوق به في مجاله الذي يرجع إليه ويستمد منه ويعتمد عليه في هذا المجال، وخاصة في ما يكون محل جدل وعدم تسليم أو يمثل أفقا جديداً لم يسبق ارتياده.

وسيستخدم البحث هذا المصطلح بهذا المنلول العام نفسه، بمعنى المصدر الذي تستمد منه القصيدة مقومات تكوينها سواء على المستوى الفكري والعاطفي أو على المستوى الفني. وإن كان من الضروري أن نضع في الاعتبار أن دلالة هذا المصطلح حين يستخدم في مجال الإبداع الشعري - أو الفني عموماً - لا بد أن تكون أكثر مرونة واتساعاً؛ فإذا كان المرجع في مجال البحث العلمي وفي المجال الديني يكتسب لونا من القداسة، وتمثل معطياته في الغالب قيمة مطلقة ونهائية تتخذ مأخذ التسليم المطلق أو على الأقل مأخذ الاحترام الشديد - فإن الأمر ليس على هذا النحو في مجال الإبداع الفني؛ فالمصدر - حين لا يمثل في ذاته قيمة مقدسة عامة - ليس له مثل هذه

القداسة بالنسبة للمبدع من حيث مرجعيته، وقيمه ليست مطلقة أو نهائية وإنما هي قابلة دائماً للحوار، وللمعارضة، وللإكمال، وللرفض، ولكل صور التفاعل الممكنة بين المبدع ومصادره.

## 2 - الخطة العامة للدراسة،

فكرت في البداية في تقسيم البحث إلى قسمين مستقلين، يخص كل منهما لدراسة القضية في أحد البلدين الشقيقين، ولكنني لم ألبث أن نحيث هذه الفكرة بعد أن تأكدت يقيني أن الروابط بين القصيدة العربية في مصر ونظيرتها في السودان - وخاصة في المرحلة التي اختارها البحث إطاراً زمنياً له - من القوة والمتانة بحيث تصبح محاولة الفصل بينهما نوعاً من التمزيق، على الرغم من تميز كل منهما ببعض السمات والملامح الخاصة التي تضيف عليها طابعاً مميزاً وتعطيها نكهة خاصة، ولكن تظل السمات العامة المشتركة بين القصيدتين - سواء في مجال الرؤية العامة أم في مجال التشكيل الفني - ويظل المسار العام المشترك لتطورهما أكثر وضوحاً وبرزاً من أن تسمح بمثل هذه التفرقة الحاسمة بينهما.

ولعله من الظواهر الواضحة الدلالة في هذا المجال أن تشير إلى أن الدواوين الأولى لأبرز ممثلي القصيدة العربية المعاصرة في السودان - بالمفهوم الذي تبناه البحث - قد صدرت في مصر؛ حيث أخرجت المطابع المصرية في العقد الأول من الخمسينيات ثلاثة دواوين لأربعة شعراء سودانيين يمثلون جيل الرواد للقصيدة العربية المعاصرة في السودان، وهذه الدواوين هي «أغاني إفريقيا» لمحمد الفيتوري<sup>(2)</sup> الذي صدرت طبعته الأولى في مصر عام 1955، و«الطين والأظافر» لمحيي الدين فارس، وقصائد من السودان» لجيلي عبدالرحمن وتاج السر الحسن، وقد صدر الديوانان معاً عام 1956، وكتب مقدمات النواوين الثلاثة نقاد مصريون. والغريب أن الديوانين الأولين لأبرز رواد هذه الحركة في مصر يصدران في بيروت وهما «الناس في بلادي» لصلاح عبدالصبور، و«مدينة بلا قلب» لأحمد عبدالمعطي حجازي<sup>(3)</sup>.



وعلى هذا الأساس سيتعامل البحث مع النتاج الشعري المعاصر في البلدين باعتباريه كيانا واحداً، دون أن يسقط من اعتباره السمات الخاصة لكلتا القصيدتين كلما كان ذلك ضرورياً.

وسيعرض البحث لأربعة من المقومات الفكرية والروحية والفنية الأساسية التي تتشكل منها بنية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان، مع ربط هذه المقومات بروافدها الأساسية، سواء في ما يتصل بالمكونات الفكرية والروحية لهذه القصيدة أم في ما يتصل بأدوات التشكيل الفني وطرائقه، وسيحاول البحث ما وسعه الجهد تحاشي الوقوع في برائث تلك القسمة الثنائية المدرسية للقصيدة إلى شكل ومضمون وإن كان قد يضطر إلى اللجوء إلى تقسيمات أخرى موازنة تكون أقرب إلى طبيعة العملية الشعرية الإبداعية - التي تمتزج في إطارها العناصر الفكرية والوجدانية في بنية فنية محكمة يصعب معها فصل هذه العناصر بعضها عن بعض دون أن تتقوض طبيعة هذه البنية - وتكون في الوقت ذاته قادرة على الاستجابة لتطلبات بحث غايته دراسة مرجعية القصيدة بما تتطلبه هذه الغاية أحياناً من تحليل بعض عناصر القصيدة مستقلة وصولاً إلى مصادرها الفنية أو الفكرية.

وفي إطار الحديث عن مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان قد يقودنا البحث إلى تفسير استجابة المتلقي لبعض محاولات التجديد في بناء هذه القصيدة ورفضه للبعض الآخر؛ فلا شك أن خضوع الشاعر في إبداعه - سواء على مستوى ما يتبناه من قضايا ومضامين إنسانية أم على مستوى ما يوظفه من أدوات ووسائل تشكيل فني - لمرجعية معتمدة لدى المتلقي يكون له أثره الفعال في تكييف استجابة المتلقي للخطاب الشعري للشاعر، ومن ثم فإن دراسة مرجعية القصيدة لا تساعدنا فحسب على معرفة المصادر الفكرية والروحية والفنية التي يتمتع منها الشاعر وإنما تساعدنا في الوقت ذاته على تفسير إقبال المتلقي على خطاب شعري معين أو انصرافه عنه؛ فبمقدار صدور الشاعر عن الهموم المشتركة بينه وبين المتلقي من ناحية، وتبنيه في تشكيله لرؤيته الشعرية لأدوات ووسائل تشكيل فنية لا تتنافر مع الذوق

الفني الملتقي من ناحية أخرى يكون مدى قبول الملتقي أو رفضه لخطاب هذا الشاعر، دون أن يعني ذلك تنكّر الشاعر لما ينبغي أن يكون عليه الإبداع الشعري من تفرّد وخصوصية، وما ينبغي أن تتسم به المغامرة الشعرية من محاولة دائبة للتجاوز لكن دون أن يقوم هذا التجاوز على قطع الروابط والأواصر التي تربط الشاعر بترائه الذي يمثل أصوله المرجعية، بل تحاول هذه المغامرة أن تطور هذه الأصول وتتطور بها، وأن تطور معه ذوق الملتقي الذي نما وترعرع في حضن هذه الأصول.

ولعل هذا يفسر لنا الكثير من جوانب الانصراف شبه التام من الملتقي عن نتاج من يسمون أنفسهم - ويسميه بعض النقاد - شعراء الحداثة من شباب المبدعين، هذا النتاج الذي لا تربطه بالملتقي أية مرجعية مشتركة على أي مستوى من مستويات العملية الإبداعية، بل لعله لا يرتبط بأية مرجعية على الإطلاق، في الوقت الذي كان فيه موقف هذا الملتقي مختلفاً إلى حد كبير من نتاج الرواد الأوائل في مجال التجديد الشعري، على الرغم مما أحدثوه من تطوير ضخم في بنية القصيدة العربية المعاصرة على كل مستوى، ولكن هذا التطوير كان ينطلق من الأصول التراثية لهذه القصيدة، يحاورها ويتفاعل معها تفاعلاً مثمرًا خلافاً على نحو ما سيتضح في ما يلي.

## ثانياً: المكونات الأساسية للقصيدة ومرجعيتها

### 1- الهم القومي بين العربية والإفريقية،

يعد الهمّ القومي من أبرز المكونات لبنية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان على تفاوت في درجة الانشغال بهذا الهم من ناحية، وفي طابعه الفكري والفني من ناحية أخرى؛ فمن حيث الطابع كان الانتماء العربي في نتاج الشاعر المصري أكثر وضوحاً على حين غلب الانتماء الإفريقي على القصيدة العربية في السودان خصوصاً في بداية المرحلة التي اخترناها إطاراً زمنياً للبحث، أما من حيث الدرجة والمساحة فقد كانت درجة الانشغال بالهم القومي ذي الطابع الإفريقي في القصيدة السودانية أوسع مساحة وأعلى نبرة من درجة الانشغال بالهم القومي العربي في القصيدة العربية في مصر، أما الهم الإفريقي فلم يشغل به الشاعر المصري نفسه،

على أن ملامح هذه الصورة قد تغيرت كثيرا في الستينيات، وخاصة بعد مأساة 1967 حيث شغل الهم العربي الشاعر المصري والشاعر السوداني على السواء.

أما في بداية المرحلة فإننا نجد الشاعر أحمد عبدالمعطي حجازي في ديوانه الأول «مدينة بلا قلب» ينشغل بالقضايا العربية في أربع من قصائد هذا الديوان، يغني في أولها «بغداد والموت»<sup>(4)</sup> للثورة العراقية التي أطاحت بالحكم الملكي ويغني في القصيدة الثانية «سوريا والرياح»<sup>(5)</sup> لسوريا، أما القصيدة الثالثة «صبي من بيروت»<sup>(6)</sup> فيحتضن فيها الهم العربي الأكبر الذي سيكون على امتداد العقود التالية هو الشاغل القومي الأول لا في مصر والسودان وحدهما بل في كل أقطار العالم العربي، وهو الهم الفلسطيني أو قضية الصراع العربي الإسرائيلي، حيث يرثي الشاعر في هذه القصيدة صبيا من بيروت استشهد وهو يحلم بعودة اللاجئين إلى فلسطين وبالتقاء المواكب العربية في لبنان، فقد كان هذا الصبي:

في العاشرة

وقلبه تفاحة خضراء

تنفست على ربا بيروت

لكنها اشتاقت لريح القاهرة

وهي تموت

.....

عيناه في الآتي

يستشرفان النصر موقوتا بميقات

يرى جموع اللاجئين تسرج الخيول كي تعود

يسمع أقدام الجنود من بعيد

وبينه وبين زحفهم سنين

يحلم بالثلج ينوب، يجرف السدود

يحلم بالصيف العظيم حينما تاتي إلى لبنان:

مواكب العربان من كل مكان

يقبلون بعضهم بعضا، ويُبْكُون.

أما القصيدة الرابعة «القيسة»<sup>(7)</sup> فيتغنى فيها بكفاح المناضلة الجزائرية جميلة بوحيرد.

وقد تضاعف الانشغال بالهم العربي لدى الشعراء المصريين والسودانيين بعد مأساة 1967 وبلغ ذروته عند الشاعر المصري أمل دنقل الذي تكاد دواوينه كلها - باستثناء ديوانه الثالث «مقتل القمر»<sup>(8)</sup> الذي جمع فيه شعره الوجداني الذي كتبه في مرحلة الصبا - تكون نشيدا متصلا في التعبير عن الهم العربي الأكبر المتمثل في الصراع العربي الإسرائيلي والإخفاقات العربية المتوالية في حلبة هذا الصراع، بل إن ديوانه الأخير «أقوال جديدة عن حرب البسوس»<sup>(9)</sup> والذي صدر بعد موت الشاعر هو بالفعل نشيد متصل مات الشاعر قبل أن يتمّه، ويتألف هذا النشيد من شهادات مجموعة من شخصيات حرب البسوس التي استمرت بين بكر وتغلب أبني وأئل في الجاهلية لمدة أربعين عاما بسبب قتل جسّاس بن مرة لكليب بن ربيعة سيد تغلب وفارسها وزوج جليلة بنت مرة أخت جسّاس، وقد وظف الشاعر في هذه الشهادات شخصيات حرب البسوس وأحداثها للتعبير عن موقفه من قضية الصراع العربي الإسرائيلي، ورفضه لأية حلول استسلامية لهذا الصراع تقوم على أساس المساومة على نماء الشهداء بجزء من الأرض، ويقول الشاعر عن قصائد هذه المجموعة<sup>(10)</sup> «حاولت في هذه المجموعة أن أقدم حرب البسوس التي استمرت أربعين سنة عن طريق رؤيا معاصرة، حرب البسوس دارت بين قبيلتين حول مقتل الملك كليب، وقد حاولت أن أجعل من كليب رمزا للمجد العربي القتيل، أو للأرض العربية السليبة التي نريد أن تعود إلى الحياة مرة أخرى، ولا نرى سبيلا لعودتها أو بالأحرى لإعادتها إلا بالدم، وبالدّم وحده». ويقول الشاعر في هذا الحديث إنه استحضر شخصيات الحرب الأساسية ليبدلي كل منهم بشهادته، فاستحضر شخصية كليب في ساعته الأخيرة، وشخصية ابنته اليمامة، وشخصيات المهلهل، وجسّاس، وجليلة وغيرهم ولكن عمر الشاعر القصير لم يتسع لإنجاز أكثر من شهادتين فقط من هذه الشهادات التي كان يخطط لإنجازها، وهما شهادتا كليب وابنته اليمامة، وهما الشهادتان اللتان نشرتا بعد موت الشاعر في ديوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس»، والشهادتان كلتاهما تقومان

على رفض الصلح؛ فأولى الشهادتين: «مقتل كليب: الوصايا العشر» تبدأ بهذا الرفض الحاسم للصلح على لسان كليب يخاطب أخاه المهلهل:<sup>(11)</sup>  
لا تصالح ولو منحوك الذهب  
أترى حين افقا عينيك، لم اثبت جوهرتين مكانهما هل ترى؟  
هي أشياء لا تشتري...

وكان الشاعر قد نشر هذه القصيدة قبل وفاته بحوالي سبعة أعوام في مجلة «أفاق عربية» العراقية، عدد تشرين الثاني 1976، وأحدث نشرها صدى واستجابة واسعين لا يقلان عن الصدى والاستجابة اللذين أحدثهما نشر قصيدته الشهيرة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» عقب هزيمة 1967.

أما شهادة اليمامة التي تحمل عنوان «أقوال اليمامة» فإنها تبدأ بصيحة رفض للصلح أكثر حسماً وأكثر مأساوية من صيحة كليب، إنها لا تطلب شيئاً أكثر من عودة أبيها حياً:

أبي.. لا مزيدا

أريد أبي، عند بوابة القصر، فوق حصان الحقيقة، منتصباً من جديد  
ولا اطلب المستحيل، ولكنه العذل...<sup>(12)</sup>

ولقد كان رفض الصلح أحد تجليات الهم العربي التي شغلت الشاعر منذ بدأت محاولات الصلح، وقد تجسد هذا التجلي في صور فنية مختلفة في أكثر من قصيدة من القصائد التي كتبها في الأعوام الأخيرة من عمره، ومن أبرع هذه التجليات ما جاء في قصيدة «قالت امرأة في المدينة» المنشورة في ديوان الشاعر قبل الأخير «أوراق الغرفة 8» وقد صدر هذا الديوان أيضاً بعد وفاته، والغرفة 8 هي الغرفة التي قضى فيها الشاعر الشهور الأخيرة من حياته في معهد الأورام بالقاهرة:

قالت امرأة في المدينة: من يجزئ الآن أن يخفض العلم القرمزي الذي راعته الجمال؟

أو يبيع رغيف الدم الساخن المختثر فوق الرمال؟

أو يعد يدًا للعظام التي ما استكانت (وكانت رجال)؟

كي تكون قوائم مائدة للتواقيع، أو قلما، أو عصا في المراسم

لم يجيها احد

غير سيف قديم... وصورة جد<sup>(13)</sup>

وقد كانت أول قصيدة تقدم الشاعر إلى القارئ العربي باعتباره شاعر الهم العربي الأول قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» التي كتبها الشاعر غداة هزيمة 1967، والتي استدعى فيها بعض الروافد التراثية وبخاصة شخصية «زرقاء اليمامة»، وهي اليمامة بنت مرة من قبيلة جديس التي هاجم حسان بن تبع ملك حمير قبيلتها وكان في جيش حسان أخو اليمامة رياح بن مرة الذي حذر حسانا من أن اخته تستطيع أن ترى جيشه من مسيرة ثلاث ونصحه أن يقطع كل واحد من جنوده شجرة ويجعلها أمامه ويسير، فأبصرتهم الزرقاء فنبهت قومها قائلة «لقد سارت حمير» فسألوها: «ما الذي تريين؟» فقالت: «أرى رجلا في شجرة ومعه كتف يتعرقها أو نعل يخصفها» فكذبوها، وكان ذلك كما قالت، وصباحهم حسان فابادهم... وأتى حسان باليمامة ابنة مرة فأمر بها ففقت عيناها<sup>(14)</sup>، وكذلك شخصية «عنتر بن شداد» فارس عيس وشاعرها الأسود الذي عاش ربحا من حياته عبدا عند أبيه - حيث كانت أمه جارية سوداء من جوارى أبيه - يرعى قطعان أبيه مع غيره من العبيد، ولم يصرح الشاعر باسم عنتر في القصيدة كما صرح باسم الزرقاء حيث جعله عنوانا للقصيدة وجعل الزرقاء شاهدة على مأساة 1967 ومتنبئة بها قبل وقوعها:

قلت لهم ما قلت عن قوافل الغبار

فاتهموا عينيك يا زرقاء بالبور

قلت لهم ما قلت عن مسيرة الأشرار

فاستضحكوا من وهمك الثرثار<sup>(15)</sup>

وهكذا يمتزج الماضي بالحاضر، وتحمل شخصيات التراث التي عاشت منذ أكثر من خمسة عشر قرنا من الزمان أكثر هموم الإنسان العربي المعاصر معاصرة، وأشدها إلحاحا وخصوصية، وهكذا يجد خطاب الشاعر أوسع استجابة لدى جماهير

الملتقين لا لجرد أنه تبنى أكثر همومهم إلحاحا وجعلها همه الأساسي، ولكن لأنه توسل أيضا إلى توصيل رؤيته إلى الملتقي بأشد الوسائل الفنية لصوقا بوجودان هذا الملتقي وقدرة على التأثير فيه، ودون أن تفقد القصيدة شيئا من خصوصيتها وتحليقها في أرفع آفاق التجاوز والتجريب الواعي المسؤول، ومرد كل هذا إلى وحدة المرجعية - على المستويين الفكري والفني معا - بين الشاعر والمُتلقي.

وإذا كان الهم القومي هو الشغل الشاغل لشاعر كامل دنقل جعل هذا الهم قضيته الأساسية فإن سواء من الشعراء - سواء في مصر أم في السودان - كان هذا البعد مكونا رئيسيا من مكونات رؤيتهم الشعرية بحيث يندر أن نجد ديوانا لشاعر من الشعراء المعتمدين يخلو من قصيدة أو أكثر تدور حول هذا المحور.

وفي مقابل غلبة الطابع العربي على الهم القومي لدى الشعراء المصريين، كان الطابع الإفريقي هو الأغلب على اهتمام الشاعر السوداني في هذا المجال، وهو أمر نلمسه لدى الشعراء السودانيين جميعا ولكنه يبرز بشكل لافت للنظر في نتاج الشاعر محمد الفيتوري في المرحلة الأولى التي يمكن أن يطلق عليها اسم المرحلة الإفريقية، والتي أثمرت دواوينه الثلاثة الأولى «أغاني إفريقيا» و«عاشق من إفريقيا» و«أنكريني يا إفريقيا»، وقد عبر الشعراء السودانيون الآخرون عن انتمائهم الإفريقي بنبرات تتفاوت هدوءا وحدة، ولكن الفيتوري - في المرحلة المشار إليها - كان أعلام صوتا وأحدهم نبرة، وكان تعبيره عن هذا الانتماء يمتزج بلون من التمرد والرفض لواقع إفريقيا الراكدة والإدانة لخضوعها للمستعمر الغاصب، وكانت نبرة هذه الإدانة تشد أحيانا - خصوصا في الديوان الأول «أغاني إفريقيا» - حتى تتحول هجاء غاضبا:

إفريقيا.. إفريقيا استيقظي

استيقظي من ذاك المظلمة

كم دارت الأرض حـواليك كم

دارت شمسـوس الفلك المضـرمة

وشـيئـد الناقم ما هـبـه

وحقـر العابد ما عظمـه

وانت ما زلت كما انت، كالـ  
جمجمة الملقاة كالجمجمة  
واعجيباً! ألم تفجر شراً  
بيدك سـخـسـريـاتـهم، يا أمـة<sup>(16)</sup>

ولكن هذه الإدانة الهادئة المتفجرة تمتزج بلون حار من الانتماء المعترف في الديوان  
نفسه بل أحياناً في القصيدة نفسها فهذا الغضب الجارف من خنوعها مبعثه حبه  
الجارف لها ورغبته المارة أن تحتل المكانة الجديرة بها:

قلها، لا تجبن، لا تجبن  
قلها في وجه البشـريـة  
انما زنجسي، وابـي زنجـ  
ي الجـد وامي زنجـيـة  
انا اسـود، اسـود، لكني  
حس، امـسـتـلك الحـريـة  
ارضي افـريـقـيـة عـاشـت  
(ارضي، عاشت افـريـقـيـة<sup>(17)</sup>)

وتتجلى غلبة الطابع الإفريقي على اهتمام الشاعر في هذه المرحلة في عدة مظاهر،  
لعل أبرزها وضع اسم إفريقيا عنواناً على الدواوين الثلاثة الأولى التي أصدرها في هذه  
المرحلة، وهي «أغاني إفريقيا» و«عاشق من إفريقيا» و«أذكرني يا إفريقيا» والتي صدرت  
على امتداد عشر سنوات - من عام 1955 حتى عام 1965 - ثم عناوين القصائد في هذه  
الدواوين حيث نجد إفريقيا محوراً أساسياً في هذه العناوين وبخاصة في الديوان الأول  
الذي تطلعننا منه العناوين التالية: «أحزان المدينة السوداء»، «البعث الإفريقي»، «ثورة قارة»  
«أغاني إفريقيا»، «إلى وجه أبيض»، «الطوفان الأسود»، «حدث في أرضي».

وقد لغت هذه النزعة لدى الفيتوري أنظار النقاد منذ وقت مبكر؛ فمحمود أمين  
العالم الذي كان أول صوت نقدي احتضنه وقدمه إلى التلقي العربي من خلال كتابته



لمقدمة ديوانه الأول «أغاني إفريقيا» يقول في هذه المقدمة معلقا على تعبير الشاعر عن إحساسه بالدماة تعبيراً فيه الكثير من السخونة المرة:

مممم، فوجهي كانني به  
بخان تكلف ثم التـحـم  
وعينان فيه كارجوجوتين  
مـنـنـنـنـنـن بريح الـلـم  
وانف تحـنـنـن، ثم ارتمى  
فـبـان كـمـة بـسـرة لم تتم  
ومن تحتها شفة ضـخـمة  
بدائيلية، قلمها تبـنـنـنـنـن

«لكنه لم يكن جادا في إحساسه بالدماة، أو كان مغاليا في هذا؛ فهو ليس مممما، ولم تكن بشرته السوداء العقبة الحقيقية في سبيل الوصول، في سبيل الخلاص الذي ينشده، بل كانت العقبة الحقيقية تكمن داخله... كانت إفريقيا وطننا بعيدا نائيا، كانت طريقا وهدفا، فأخذ يلونها بلون مشاعره، يوحد تاريخه بتاريخها، ويخلع عليها مأساته الخاصة» (18).

وقد حدث حوار صاحب بين الشاعر والناقد حول هذه القضية على صفحات مجلة «الآداب» يشير إليه الشاعر في مقدمة ديوانه الثالث «الذكريني يا إفريقيا» حيث يقول مشيرا إلى العالم الذي يعبر عن تقديره العميق له وثقته الشديدة فيه: «قلت له وأنا أناقشه في مجلة «الآداب»: إنك لا تستطيع أن تتعمق مأساتي لأنك لا تستطيع أن تعيش تجرّيتي. قال لي: إنها مأساتك الخاصة، تسقطها على قارة بأكملها، على إفريقيا، إنك شاعر مريض» (19).

وفي كل الأحوال فإن هذه النزعة الحادة في التعبير عن الانتماء الإفريقي في أغاني إفريقيا بدأت تؤوب إلى شيء من القصد والاعتدال في الدواوين التالية، في درجتها ومساحتها وتجلياتها جميعا.

في الديوان الثاني «عاشق من إفريقيا» يتجلى الطابع الإفريقي للهم القومي لدى الفيتوري، في اختياره لعنوان الديوان أولاً، ثم في اختياره لعناوين معظم القصائد ثانياً، وفي موضوعات غالبية القصائد ثالثاً، حيث دارت معظم الموضوعات حول الغناء لإفريقيا كفارة، مثل قصائد «عاشق من إفريقيا» - وهي القصيدة التي حمل الديوان عنوانها - و«صوت إفريقيا» و«الحصاد الإفريقي»، أو الغناء لبعض الأبطال الإفريقيين مثل «لومومبا» و«نكروما» و«أحمد بن بيلا» ونلاحظ أن الأبطال العرب الإفريقيين كان الشاعر حريصاً على إبراز وجههم الإفريقي كأحمد بن بيلا الذي لا يرى منه الشاعر في قصيدة «بين بيلا ورفاقه»<sup>(20)</sup> إلا ملامحه الإفريقية:

إني احني رأسي، إني أخفضه في إكبار  
فأنا إفريقي، وجزار بن بيلا إفريقية

\*\*\*\*\*

يا بن بيلا، ما أجمل أن يصبحو إنسان  
فإذا التاريخ بلا قسطنطين  
وإذا الثورة في كل مكان  
تركز أعلام الحرية  
في أرضي، في إفريقية

وهكذا كلما نضجت رؤية الشاعر واتسعت وعمقت كانت رقعة الإفريقية فيها تتقلص من ناحية، وتختف نيرتها وتهدأ من ناحية أخرى؛ ففي آخر دواوينه التي تحمل عنواناً إفريقياً وهو ديوان «أنكرني يا إفريقيا» تتقلص مساحة الإفريقية فيه وتبرز ملامح الوجه العربي للهم القومي للشاعر، وفي الوقت ذاته تزداد رؤيته الإفريقية شفافية وصفاء وإنسانية، ويوشىها لون من التماطف المحميم حتى مع مظاهر الضعف والتخلف في القارة، التي صب عليها في الديوانين السابقين جام غصبه؛ ففي قصيدة «رسالة إلى الخرطوم»<sup>(21)</sup> يفيض الشاعر حبه الدافئ على كل مظاهر الفقر في شعبه، ولا يرى فيها إلا مظاهر عزة وإباء:

والشعب أعزل، شعبي

هذا الجريح المصراع

رايتمـــــــــــــــــه وهو صــــــــــــــــدر  
 عــــــــــــــــار يــــــــــــــــسد الشــــــــــــــــوارع  
 يمشي وشمشي الخــــــــــــــــحبايا  
 أمــــــــــــــــامــــــــــــــــه والطلــــــــــــــــائع  
 عــــــــــــــــمــــــــــــــــائم ووجــــــــــــــــوه  
 كأنها الفــــــــــــــــجر ساطع  
 وانزع كــــــــــــــــالــــــــــــــــص واري  
 كــــــــــــــــمــــــــــــــــذبات الجــــــــــــــــوامع  
 تلتف حــــــــــــــــول المصــــــــــــــــانع  
 تمتد حــــــــــــــــول المزارع  
 تصــــــــــــــــون عــــــــــــــــرة شــــــــــــــــعب  
 طالت عليــــــــــــــــه الفــــــــــــــــجائع

فأين من هذا التعاطف الحاني نغمة الإدانة الهادرة التي كان يطلقها الشاعر في وجه إفريقيا في الديوانين السابقين، وخاصة الأول منهما؟؟.

ولعل من الظواهر الدالة في هذا المجال أن نظرته إلى المجاهدين الجزائريين في هذا الديوان بدأت تتحرر من إسار الافريقية لتتخذ طابعا إنسانيا عاما؛ ففي قصيدته «رسالة إلى جميلة»<sup>(22)</sup> التي كتبها عن المناضلة الجزائرية «جميلة بوجيرد» لا يسقط على جميلة أي ملمح إفريقي على العكس من قصيدته عن «بن بيلا» في الديوان السابق التي حرص في أكثر من موضع فيها على إثبات إفريقية بن بيلا.

وابتداء من ديوان الشاعر الرابع «الثورة والبطل والمشفقة»<sup>(23)</sup> بدأت الملامح الإفريقية تتلاشى تماما من وجه الهم القومي للشاعر لتحتل هذا الوجه الملامح العربية، بل بدأ هذا الوجه ذاته في رؤيا الشاعر ينداح في وجه أكثر رحابة وشمولا وهو وجه الهم الإنساني العام؛ فديوان «البطل والثورة والمشفقة» يخلو من أي قصيدة تعبر عن الهم الإفريقي، باستثناء قصيدة واحدة يمكن اعتبارها قصيدة تحتضن الهم العربي، وهي قصيدة «تحت شمس الخرطوم»<sup>(24)</sup> حيث لا ترد فيها أية إشارة إلى الخرطوم بعد

العنوان، وهي قصيدة موزونة في الرمزية تمتد منها أصابع الإدانة إلى بعض رموز  
واقعنا: فهو يختتم المقطع الأول منها الذي يحمل عنوان «العارف الأول» بقوله:  
لكن هذا العرفه هذا النغم الناشئ لا يجوز  
فرحمة بجيلنا يا قائد الأوركسترا العجوز

ويختتم المقطع الثاني الذي يحمل عنوان «العارف الثاني» بقوله:

أنت الذي كنت إذا تصاعدت أذخنة الحريق  
مؤذنة عالية أو نجمة مقدسة  
كيف غدوت تحت أقدام الرجال مكتسة

ويختتم المقطع الثالث الذي يحمل عنوان «العارف الثالث» بقوله:

لا تتشبع بالتغابي، إني عنيتك أنت  
لجل، أديتك أنت  
بلى، فإنك خنت، والخيانة موت

وأخيرا نطالع مقطعا ثالثا للقصيدة يحمل عنوانا مستقلا «المتفرج الوحيد» وأظنه  
المقطع الأخير في القصيدة، لأنه بمثابة تعليق على العارفين الثلاثة من المتفرج الوحيد  
الذي هو الشاعر نفسه:

أكمل المشهد، كل لاعب ألقى على الله الخرساء أو طلبته المكسورة

ويختتم الشاعر المقطع بهذا التحذير الدال في مضمونه وفي صياغته معا:

يا سيداتي، سائتي، إني أكاد أختنق  
إني أرى سنائر الكعبة وهي تحترق

فرمز «سنائر الكعبة» له دلالة العربية والإسلامية الواضحة، وبخاصة حين يأتي  
في قصيدة تحمل عنوان «تحت شمس الخرطوم» وقد استعمل الشاعر قبل هذا الرمز  
رمز قريش والبيت في المقطع الثالث:

الآن لا يولد الحي ولا يموت الميت  
ولا تعود قريش تطوف حول البيت

ويلاحظ قارئ، هذا الديوان والدواوين التالية أن شيوخ الوجه العربي للهم القومي يتناسب طرداً مع تقلص ملامح الوجه الإفريقي، كما يلاحظ أن تلاشي ملامح هذا الأخير يتناسب طرداً أيضاً مع ابتعاد الشاعر عن المباشرة في التعبير، حيث أخذت قصائده ابتداء من هذا الديوان تجنح إلى لون من الرمزية الفنية الرفيعة ظلت تنمو وتتطور مع الدواوين التالية. وفي هذا الديوان يعبر الشاعر تعبيراً صريحاً قوياً عن انتمائه العربي:

نحن العرب

عنقرة العيسبي فوق صهوة الجواد والفرس

يصرخ في الشمس فيعلو الأصفرار وجهها

وترجف الجبال رهبة، وتجمد السحب

لأنه قهقهه أو غضب

لأنه ثرثر أو خطب

لأنه النار التي تفرخ ذرات الرماد في الحطب<sup>(25)</sup>

وإذا كان البحث قد وقف هذه الوقفة الطويلة أمام ملامح الوجه الإفريقي للهم القومي في شعر محمد الفيتوري فلأن شعر الفيتوري في المرحلة التي عرضنا لها كان أبرز تعبير عن هذا الوجه، وإلا فملامح هذا الوجه لا تني تطالعنا من كل دواوين الشعراء السودانيين بدون استثناء، ولكن من خلال مساحة أضيق ونبرة أهدأ من المساحة والنبرة اللتين تجلّى بهما هذا الوجه في شعر الفيتوري، كما أن ملامح هذا الوجه تلاشت حتى من شعر الفيتوري نفسه ابتداء من ديوانه الرابع، أو يمكن أن نقول إنها أصبحت قسمة من قسّمات الوجه العربي للهم القومي الذي بات شغل الشعراء الشاغل منذ نكبة 1967 التي أحدثت جرحاً لا يتحمل في الوجدان العربي، ولعلنا لاحظنا الأثر العميق الذي تركته هذه النكبة في وجدان الشاعر واهتماماته في أول ديوان له يصدر بعدها، وهو «البطل والثورة والمشتقة».

بل إننا وجدنا هذا الشاعر الذي كان ينافح بشراسة عن انغماسه في الانتماء الإفريقي واستغراقه في الهم الإفريقي إلى حد التوحيد معه، وجدناه في ديوانه قبل

الأخير ويعد أن رعب أفق رؤيته ينظر إلى هذا الموقف القديم نظرة إنكار حانية «كما عدت إلى قصائدي الأولى اكتشف كم كنت سانجا وبسيطا في تصوراتي الطفولية التي كانت تقف بي عند حاجز اللون. فلم أعرف إلا الآن أن ثمة حواجز أخرى تحول بين الإنسان وتاريخه الشخصي، وما بين الإنسان وكرامته الاجتماعية، وما بين الإنسان والإنسان»<sup>(26)</sup> ولأمر ما حملت اعترافات الشاعر هذه عنوان «شهادات» ولأمر ما يختم هذه الشهادات بعبارة دالة، يعبر فيها تعبيراً سافراً واليما عن هويته العربية، وعن انغماسه التام في صميم الهم العربي.. «نحن العرب الذين نقف على أعتاب القرن الواحد والعشرين، هل تراثنا نقف بالفعل على أعتاب القرن الواحد والعشرين؟! هل تختصر الإجابة على هذا السؤال بعض عناصر وأسباب أزمتنا الشعرية المعاصرة؟!

وهكذا تجف مياه المحيطات كلها، ويقف أولئك النمطيون الحداثيون البنيويون الجدد يحركون مجاديفهم في الهواء، يقف واضع تلك النصوص والقوالب المستوردة يدقون نواقيسهم، بانتظار سطوع شمس الاستعمار الثقافي الجديد»<sup>(27)</sup>.

وبإوابين الشاعر الأخيرة كلها: «شرق الشمس غرب القمر» «يأتي العاشقون إليك» «موت الليل موت النهار» تحتل المساحة العظمى من الرؤية الشعرية فيها قضايا الوطن العربي وهمومه التي لا تنفد.

ولفت النظر في هذا المجال أن الصدور الفني عن الموروث العربي وتوظيف هذا الموروث في بناء قصيدته قد ارتبط ببداية انشغاله بالهم العربي وقد رأينا منذ قليل كيف وظف بعض الرموز التراثية العربية في النماذج التي أوردها من ديوان «البطل والثورة والمشفقة»، بل إنه في هذا الديوان الذي يؤرخ لبداية انشغاله بالهم العربي يورد معظم مقاطع القصيدة الطويلة «سقوط دبشليم» التي كان قد نشرها في كتيب مستقل عن منشورات نزار قباني ببירות عام 1968 والقصيدة كلها قائمة على رمزين تراثيين استمدهما الشاعر من كتاب «كليلة ودمنة» الذي عرّبه ابن المقفع عن اللغة الفارسية القديمة، وهما شخصيتا «الملك دبشليم» و«الفيلسوف بديبا»<sup>(28)</sup>.

ولا شك أن ظاهرة التناسب الطردي بين الانشغال بالهم العربي والارتداد إلى الموروث العربي ظاهرة جديرة بالتأمل، فنحن نجد أن أكثر شعرائنا اتكاء على الموروث العربي وعودة إليه في تشكيل بنية خطاب الشعري هو في الوقت ذاته أكثرهم انشغالا بالهم العربي وانغماسا فيه وهو الشاعر أمل بنقل الذي يمكننا أن نقول بدون تجاوز إنه نذر شعره كله للهم العربي، واتكأه على هذا الموروث العربي يطالعنا حتى من عناوين دواوينه؛ فديوانه الأول يحمل عنوان: «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» وديوانه الأخير يحمل عنوان «أقوال جديدة عن حرب البسوس» وهو أحد ديوانين صدرا بعد وفاة الشاعر، وما بين الديوان الأول والأخير صدر للشاعر أربعة دواوين أخرى هي على التوالي «تعليق على ما حدث» و«مقتل القمر» و«العهد الآتي» و«أوراق الغرفة (8)»، وباستثناء ديوان «مقتل القمر» الذي سبقت الإشارة إلى أنه أقل دواوين الشاعر الستة احتفاء بالهم القومي نجد توظيف الموروث العربي هو الذي يمثل الأداة الأساسية في تشكيل بنية القصيدة في هذه الدواوين.

فمن الديوان الأول - «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة» - يطالعنا إلى جانب وجهي زرقاء اليمامة وعترة العبسي اللذين قام عليهما بناء القصيدة التي حمل الديوان عنوانها وجوه: الحجاج بن يوسف، والحسين بن علي، ويزيد بن معاوية، والبرامكة، ورايات أمية، والمروم، وزياد ابن أبيه، وعبد الرحمن الداخل، والمماليك، أبي موسى الأشعري، علي، معاوية، أبي الطيب المتنبي، كافور الإخشيد، سيف الدولة الحمداني، المعتصم.

ومن الديوان الثاني - «تعليق على ما حدث»<sup>(29)</sup> تطالعنا وجوه: الحسن الأعصم، قطر الندى، خمارويه بن أحمد بن طولون، إرم ذات العماد، بدر البدر، المعراج، مسرور، شهریار، شعرة معاوية، خالد بن الوليد، الخنساء، أسماء بنت أبي بكر، عبدالله بن الزبير، شجرة الدر، الملك الصالح أيوب، لويس التاسع، صلاح الدين، أما الديوان الرابع «العهد الآتي»<sup>(30)</sup> - فمعظم استدعاءاته التراثية فيه كانت لنصوص من التراث: من القرآن الكريم، والحديث الشريف، والشعر القديم، بالإضافة إلى نصوص من الكتاب المقدس، فضلا عن الشخصيات والوقائع التي ترتبط بهذه النصوص، مثل

شخصية يوسف عليه السلام، وقميص عثمان، وعمر بن الخطاب، وهارون الرشيد، والخوراج، وأبي نواس، والحسين، وكربلاء، والحمراء، والبراق، وشعرة معاوية.

وقد سبقت الإشارة إلى أن الديوان الأخير - «أقوال جديدة عن حرب البسوس» - لوحة بنيته الفنية وسداها شخصيات حرب البسوس.

أما ديوانه قبل الأخير «أوراق الغرفة (8)» وقد صدر بعد موته أيضا فقتالنا منه وجوه : ابن نوح، قاضي القضاة، سائس خيل الأمير، نوح عليه السلام، صلاح الدين الأيوبي، صقر قريش (عبد الرحمن الداخل)، امرأة العزيز ونسوة المدينة، جعفر بن أبي طالب، بنات الانصار، كعب بن زهير.

وقد نجح الشاعر في أن يجعل كل هذه الوجوه التراثية تعانق أدق دقائق الهم العربي المعاصر وتتفاعل معه وتعبّر عنه وتستثير لدى المتلقي أعلى درجات التجاوب مع خطاب الشاعر الذي أدرك مدى ما يمكن أن يحققه توظيف هذا التراث المشترك من استجابة لدى المتلقين، وكان قد لجأ في بعض مراحل رحلته الشعرية إلى استرفاد بعض التراثات الأخرى خارج إطار التراث العربي الإسلامي، بما في ذلك التراث الفرعوني القديم، الذي استعار منه بعض الوجوه التاريخية والأسطورية مثل أحمس وإيزيس وأوزيريس، بالإضافة إلى التراث الإغريقي والروماني القديم الذي استعار منه شخصيات وأحداث مثل بنيلوب وسبارتاكوس وطروادة، وبعض تراثات الكتاب المقدس مثل شخصية المسيح عليه السلام، ويوحنا المعمدان، وسالومي، ويوسف، وزليخا... الخ، ولكنه لم يلبث أن أدرك أن كل هذه التراثات - بما فيها التراث الفرعوني - لا تستثير في وجدان المتلقي أي استجابة، وقد عبر عن هذا الإدراك في أكثر من حديث أجري معه؛ ففي حديث له مع جمال الفيثاني نشر في جريدة «الثورة» العراقية في 76/9/30، وأعيد نشره في كتاب «أحاديث أمل بنقل» يقول: «كل التراث المصري القديم أصبح مجرد معابد وهياكل قائمة في الصحراء لا تحمل انعكاسا وجدانيا حقيقيا على مشاعر الناس... سألت نفسي عن جدوى الاهتمام بتراث ثقافي لا يعيش إلا في دائرة العقل؟! إذن يمكننا القول إن التراث الحقيقي الذي يعيش في وجدان الناس هو التراث العربي الذي يأخذ أحيانا شكل التراث الإسلامي»<sup>(31)</sup>.



وفي حديث له مع اعتماد عبدالعزيز نشر في مجلة «إبداع» عدد أكتوبر 1983 بعد وفاة الشاعر ولعله كان آخر حديث يبلي به، يقول: «كل الذين كانوا ينادون بأن مصر مصرية فقط، أو مصر التي تنتمي إلى حوض البحر الأبيض حدث إحياء لهم، ووضعوا من جديد في غرفة الإنعاش ليصبحوا أعلاما للثقافة الجديدة، برغم أنهم انتهوا وكفوا عن الإبداع نهائيا وحدث تركيز إعلامي عليهم، مما أدى بالتالي إلى أن يشعر الإنسان العربي بالعمق؛ لأن مصر بطبيعتها وثقافتها وإسلامها وإبطالها القوميون هي دولة عربية فالمصري يعتبر أن بطله الوجداني خالد بن الوليد وليس حمص»<sup>(32)</sup>.

ويعتقد أن عمق ادراك الشاعر لما تمتلكه معطيات التراث العربي والإسلامي من رصيد وجداني في أعماق الملتقي العربي، كان يدرك أيضا الوظائف الفنية والنفسية لاستدعائه هذه للمعطيات؛ يقول في حديث له مع نبيل سليمان نشر في الملحق الأدبي لجريدة «الثورة» السورية في 1977/5/12: «إن الهدف الرئيس من العودة إلى التراث ليس هدفا فنيا فحسب، وإنما هو في جوهره إيقاظ الشعور بالانتماء إلى أمة، إيقاظ الشعور بأصالة الحضارة»<sup>(33)</sup> ويقول في حديث آخر له مع جهاد فاضل، نشر في مجلة «آفاق عربية» بغداد، عدد تشرين الثاني: 1981 «أنا اعتقد أن العودة إلى التراث هي جزء هام من تطوير القصيدة العربية، وهذا الاستلهام يلعب دورا هاما في الحفاظ على انتماء الشعب لتاريخه، ولكن يجب التنبيه إلى أن العودة للتراث لا يجوز أن تعني السكن فيه، بل اختراق الماضي كي نصل إلى الحاضر استشرافا للمستقبل»<sup>(34)</sup>.

ولذلك لم يأل الشاعر جهدا في توظيف كل عناصر التراث هذا للتوظيف الواعي لتحقيق هذا الهدف المزدوج: الفني والوجداني.

في قصيدة بارعة له بعنوان «الخيول»<sup>(35)</sup> يوظف الشاعر الخيول بكل ما ارتبطت به في الوجدان العربي من مشاعر العزة والزهو والانتصار بسبب دورها المجيد في الفتوح والمعارك، ومن خلال المقابلة بين هذه الدلالات المختزنة في اللاشعور العربي الجمعي وبين ما آل إليه أمر الخيول في الواقع العربي للمعاصر يبرز الشاعر مدى الهوان والاتحار الذي وصل إليه الحاضر العربي، ويثير في النفوس الزهو والاعتزاز

بالماضي المجيد، لا لكي نسكن فيه كما يقول الشاعر، وإنما لكي نخترقه وصولاً إلى الحاضر، لكي نصنع مستقبلاً موازياً لذلك الماضي وجديراً بالانتساب إليه.

يقول الشاعر في بداية القصيدة مصوراً أمجاد الماضي من خلال تصويره لدور الخيول فيه:

الفتوحات في الأرض مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنايك

والركابان ميزان عدل، يعيل مع السيف حيث يعيل

وينتقل الشاعر بعد ذلك مباشرة إلى الطرف الآخر للمفارقة التي أقام عليها بنية القصيدة بإبراز الوجه الآخر للخيول، الوجه المعاصر الذي فقدت فيه الخيل دلالات الازدهار والشموخ، وهو يبدأ في تصوير ذلك الوجه عن طريق السلب، حيث يسلب عن الخيل - في صورتها المعاصرة - ما ارتبطت به في الوجدان العربي المسلم من دلالات القوة والانتصار حتى لقد أقسم الله سبحانه وتعالى بها في القرآن الكريم في سورة سميت بإحدى صفات الخيل وهي «سورة العاديات»: (والعاديات ضبحاً، فالمريرات قدحا، فالغفيرات صبحاً).

والشاعر ينفي عن الخيل المعاصرة التي تمثل الطرف الآخر للمفارقة صفات الخيل التي أقسم الله سبحانه وتعالى بها في سورة العاديات:

اركضي أو قفي الآن ابتها الخيل:

لست المغفيرات صبحاً

ولا العاديات كما قيل ضبحاً<sup>(36)</sup>

وعقب ذلك يعدل الشاعر عن أسلوب السلب ويلجأ إلى تقديم مجموعة من الصفات والسمات التي تميز الخيل المعاصرة، وتثير في النفس معاني الأسى المرير؛ فلم تعد هذه الخيل تخيف أحداً حتى الأطفال وتنفعهم إلى مجرد التنجي عن طريقها،

وأصبح جنود الحرس يحاولون بعث الروح في جسد الذكريات الهامد فيستخدمون  
الخيال في مواكب الاحتفالات لتحمل الطبول التي يدقون عليها، وصارت الخيل صوراً  
باهتة أو هياكل محنطة في المتاحف، أو تماثيل من الحجر ينطشها الأبطال التاريخيون  
وتزدان بها الميادين، أو أراجيع من الخشب يلهو بها الصغار، أو نَمَى من الحلوى  
يشترتها أبناء الأغنياء في مناسبة المولد النبوي، على حين يكون نصيب الأطفال الفقراء  
صنع دمي من الطين لهذه الخيل، أو وشما على الأثرع لا حياة فيه...

ولا طفل اضحى

إذا ما مررت به يتنحى

وها هي كوكبة الحرس الملكي تجاهد أن تبعث الذكريات

بدق الطبول

اركضي كالسلاجف

نحو زوايا المقاحف

صيري تماثيل من حجر في الميادين

صيري أراجيع من خشب للصغار الرياحين

صيري فوارس حلوى بموسمك النبوي، وللصبية الفقراء

حصانا من الطين

صيري رسوما ووشما تجف الخطوط به مثلما جف في رثيتك الصهيل.

ولا يفنا الشاعر يفتن في النقاط الملامح التي تحدد الوجه المهزوم الخائر المعاصر  
للخيل بعد أن حدد وجهها التراثي المجيد في مجرد لقطات سريعة مركزة تُفجر في  
وجدان المتلقي كل ما ارتبط بالخيال من دلالات الانتصار والقوة والشموخ والنبيل وهو  
نعم غني زخار يكفي لتفجير هذه الاستدعاءات السريعة المركزة التي بدا الشاعر بها  
القصيدة ليتم بعد ذلك الحوار والتفاعل بين هذا الوجه الناصع وبين الوجه المعاصر  
الذليل الذي تتبع الشاعر بداب وعبقريّة دقائق ملامحه ليثير عن طريق ذلك كله  
الإحساس بالمفارقة الاليمية في نفس المتلقي، ليصبح أكثر وعياً بماضيه وحرصاً على  
الانتماء إليه، ويصبح في الوقت ذاته أكثر ضيقاً بحاضره وحرصاً على تجاوزه إلى  
مستقبل أكثر عزة، مستقبل يطاول الماضي ولا يسكنه.

والتناسب الطردي بين الانشغال بالهم القومي والعودة إلى التراث واضح في دواوين الشعراء السودانيين وضوحه في دواوين إخوانهم المصريين، ولو أخذنا ديوان «بكانية على بحر القلزم»<sup>(37)</sup> لسيد أحمد الحيدلؤ نمونجا، وهو واحد من أكثر الدواوين السودانية احتضانا للهم العربي وحفاوة به نجد الاستدعاءات التراثية العربية تطلعا من كل قصائد الديوان، وتتراوح هذه الاستدعاءات ما بين إشارة تراثية عابرة يوظفها الشاعر توظيفا رمزيا في صورة جزئية وبين بنية مركبة تتألف من مجموعة من العناصر التراثية وتمثل إطارا متكاملا للقصيدة.

في قصيدة «سفر الخروج» التي يتحدث فيها عن أحزان بيروت بعد أن انتهكها اليهود وطردها المقاومة الفلسطينية منها يقول الشاعر:

ها هي بيروت عبر المخارات والموج تغرق في حزن أرملة  
بقروا بطن فارسها، مضغوا كبده.....<sup>(38)</sup>

فيستدعي ما تم في غزوة أحد من بقر بطن حمزة رضي الله عنه بعد استشهاده، وإخراج كبده، وقيام هند بنت عتبة بمضغها، تشفيا مما فعله بأهلها في غزوة بدر، وتتكرر هذه الإشارات التراثية السريعة في أكثر من قصيدة.

ولكنه يبني قصيدتين من أهم قصائد الديوان بناء لجمته وسداه التوظيف الرمزي لبعض معطيات التراث: أولاهما هي قصيدة «الماضي والمضارع»<sup>(39)</sup>، وواضح من العنوان طبيعة البنية التراثية للقصيدة، والشاعر يقصد بالمضارع الحاضر العربي في مقابل الماضي، حيث يبني القصيدة على تفجير مفارقة ساخرة مريرة بينهما؛ ففي المقطع الأول من القصيدة يسأل الخزرج:

يا معشر الخزرج

صفوا لي الحرب

كيف تقاتلون من يبدأ بالعداء

ويستبيح مدن الأطفال والنساء

قال كبيرهم:

نرميه بالنبل وبالرماح، ثم نمشي بالسيوف حتى يسقط  
الأعجل منا أو من العدو  
فنحن أهل حرب.

وحين يتجه في مقطع القصيدة الثاني إلى العرب المعاصرين (من الخليج الثائر  
إلى المحيط الهادر) بالسؤال نفسه يكون الجواب:

قال خطيبهم:

نحرض الجرائد الصفراء

ونعرض السيوف في المذابح والتلفاز

ونُحسِن القصائد العصماء

ثم نجلد البعض

فبعضنا جاسوس

وبعضنا كابوس

وبعضنا ينخر فيه السوس

أما القصيدة الثانية «بكاية على بحر القلزم»<sup>(40)</sup> وهي آخر قصيدة في الديوان،  
وأطول قصيدة فيه أيضاً، وهي التي استمد الديوان منها عنوانه، فتتضح لنا بنيتها  
الترائية من العنوان حيث اختار الشاعر للبحر الأحمر الاسم الذي شاع له في التاريخ  
العربي «بحر القلزم»، وبناء القصيدة يقوم على نفس المفارقة التي قام عليها بناء  
القصيدة السابقة بين الماضي المجيد للتصحر يوم كانت:

.... السفن العربية تنشر فوق البحار القلوع

تعود محملة بالتوابل والعاج والإبنوس من الهند والبونت

طالعة في أعالي البحار

وماهطة في المرافئ بالغوز والرياح والانتصار

ويوم كان:

.... رمل السواحل متكئا فوق سجادة العربي، أشاهد وجه علي،

وخالد بن الوليد، وطارق بن زياد، وأيوب مصر، وعنترة العبسي

أشاهد جيشي لا تغرب الشمس فوق مضاريه<sup>(41)</sup>

وبين الحاضر المهزوم بعد أن استباح الغزاة السواحل العربية والمدن العربية وكل المقدسات العربية والإسلامية:

ها هم على ساحليك يعونون؛ روماً، وفُرْساً، بطلمة، ويهود  
وها هم بنجران ذات الأخاديد، و (النار ذات الوقود)  
وها هو ابرهة الحبشي يحاصر مكة بالمنجنيق، وبغداد حاضرة الشرق  
منبوحة للوريد  
وها هي كل مداخلك الآن مسودة بالمغول، وكل مزارحك الآن محروسة بالقتار.

وقد ولح الشعراء الذين عبّروا عن الهم القومي بتوظيف هذه المفارقة بين الماضي والحاضر، وعلى الرغم من وحدة الأساس الفني الذي تقوم عليه هذه المفارقة، ووحدة الوظيفة النفسية لها فقد تعددت أطرها وصورها بتعدد الشعراء الذين وظفوها، بل بتعدد القصائد التي تقوم على هذه المفارقة لدى الشاعر الواحد كما اتضح من النماذج التي عرضناها.

ولعلنا اتضح من وقتنا التي طالت أمام هذا البعد من أبعاد القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان - وهو الهم القومي - الارتباط الوثيق بين مرجعية المضمون ومرجعية الشكل في هذه القصيدة.

## 2- البعد الاجتماعي؛ صوره ورواؤه،

شغل الاهتمام بالبعد الاجتماعي الشعراء العرب المعاصرين في كل من مصر والسودان منذ بداية المرحلة التي حدناها، بل قبل هذه البداية بكثير، فموقف الشاعر من قضايا مجتمعه وهمومه يعد بعداً أساسياً من أبعاد الرؤية الشعرية لدى الشعراء العرب عموماً منذ بداية عصر النهضة، مع تفاوت متوقع في درجة هذا الاهتمام ومرجعيته ما بين مرحلة وأخرى، وما بين طائفة وأخرى، بل ما بين شاعر وآخر؛ فمن الطبيعي أن يكون لكل أيديولوجية رؤيتها الخاصة وتصورها الخاص لقضايا المجتمع، ومن الطبيعي أن يعبر كل شاعر ينتمي إلى فكر سياسي أو اجتماعي ما عن موقف الفكر الذي ينتمي إليه من هذه القضايا، بل حتى أولئك الشعراء الذين لا ينتمون إلى اتجاه فكري معين لابد أن يكون لهم أيضاً موقفهم الخاص من قضايا المجتمع

ومشكلاته وهمومه، ونتيجة لهذا كله تعددت الرؤى، وتعددت المرجعيات بالنسبة لهذا البعد من أبعاد الرؤية الشعرية، وتعددت من ثم التجليات.

على أننا مع تعدد الروافد وتنوعها يمكننا أن نرصد الأثر الواضح لتأثير الواقعية الاشتراكية في هذا المجال، وخصوصاً في فترة البداية، حيث وصل تأثير أدبياتها حتى إلى أولئك الشعراء الذين لم يكن لهم انتماء ماركسي.

أما الشعراء الذين كان لهم انتماء ماركسي معروف سواء في مصر أم في السودان فمن الطبيعي أن تكون الواقعية الاشتراكية وفلسفتها ومبادئها هي المرجعية الأساسية لشعرهم في هذا المجال، ومع احترام جميع هؤلاء الشعراء لهذه المرجعية فقد حاول بعضهم أن يدير معها نوعاً من الحوار - الفني على الأقل - وأن يتمثل مبادئها تمثلاً واعياً ثم يعيد إفرزها في صورة ثلاثم مجتمعة، ولا تمحور خصوصية رؤيته، على حين اكتفى البعض الآخر بترديد الشعارات الاجتماعية والسياسية التي يرفعها شعراء الماركسية وكتابتها ونقادها العالميون، حتى سقطت هذه الشعارات في هوة الابتذال لغرط تكرارها والإلحاح عليها.

وكان شعراء السودان - في مرحلة البداية - أوضح تأثراً من شعراء مصر في هذا المجال، وقد تجلّى هذا التأثير أوضح ما يكون في ديوان «قصائد من السودان»<sup>(42)</sup> للشاعرين جيلي عبدالرحمن وتاج السر الحسن، حيث انشغل الشعاران في هذا الديوان بتبني الموضوعات التي دأب الأدب الماركسي على الانشغال بها، من تصوير حياة البسطاء من العمال والفلاحين، ومظاهر كبحهم وشقائهم وبؤسهم، وجشع الطبقات العليا المستغلة ونهبها لثمار كدح أولئك البؤساء، مع التغني بالغد المشرق المنتظر الذي ينتظر أولئك المكافحين، وتمجيد كفاح الشعوب وتمردوا ضد القهر والاستغلال والاستعمار، والتغني بالسلام... وغير ذلك من الموضوعات التي لا تبي تطلعنا من الخطاب الأدبي الماركسي، وخصوصاً في مرحلة الخمسينيات التي شهدت ذروة تأثير الفكر الماركسي على الشعراء العرب - والأدباء العرب عموماً - والتي كان ديوان «قصائد من السودان» من أوضح ثمارها.

في هذا الديوان تتعدد قصائد الشعاعرين التي تصور مظاهر حياة البؤس التي تعيشها الطبقات الفقيرة الكاسحة سواء في المدينة أم في القرية، وتتحدث عن مظاهر كدهم وتعهم الذي لا يجنون من ثماره شيئاً، وإنما تجني الثمار المبلقة المستقلة، كما تتردد في هذه القصائد الكثير من مفردات معجم الخطاب الأدبي الماركسي، كما تطفئ على هذه القصائد نبرة تقريرية زاعقة تلمسها في الكثير من النتاج الشعري للشعراء الماركسيين في هذه الفترة، حيث شغلهم الاهتمام بالمضمون عن تجويد الجانب الفني والعناية به.

في أولى قصائد الديوان «شوارع المدينة»<sup>(43)</sup> يصور جبلي عبدالرحمن في صورة تقريرية مباشرة حياة العمال في الأحياء الفقيرة بالمدينة، ومايسود هذه الحياة من شظف ومسغبة وما يسفحونه من عرق ويبذلونه من جهد يحصد الأغنياء ثماره:

شوارع المدينة المخضوية البيوت بالدخان والزيتون

حاراتها الجرداء في أحنائها الشقاء

والنياس والرجاء

والحزن والسرور

قهقهة «الشفيلة» المحنية الظهور

محمومة الصدور

ترن كالصخور

في مصنع يدور

وتبعث الأضواء للقصور للفجور

تشيد الجسور والرخام

لكن على الرغم من كل هذا الشقاء وهذا البؤس فإن هؤلاء المكافحين – وتلك قيمة أساسية في الخطاب الماركسي – مصرون على مواصلة الكفاح، واثقون من نصرهم الحتمي في النهاية، ومن أن الغد لهم، حيث يختم الشاعر القصيدة و:

شوارع المدينة المخضوية البيوت بالدخان والزيتون

تعيش في اعماقها، تعيش لا تموت



ويواصل جبلي تصويره لحياة الفقراء في المدينة في قصيدة «أطفال حارة زهر الربيع»<sup>(44)</sup> لينتقل بعد ذلك إلى حياة الفلاحين في قصيدة «الفجر في قرية»<sup>(45)</sup> وقصيدة «عزاء في قرية»<sup>(46)</sup> ولكن في صورة أقل تقريرية ومباشرة وأقرب إلى روح الشعر من القصيدتين السابقتين، يقول مثلاً في قصيدة «عزاء في قرية»:

وتلوح اكوام المنازل وهي ترقد كالنفوس  
صدت كحظ النائمين بها، وشاخت كالنفوس  
وتراقصت كوانها بالضوء كالأمل العبوس

ويختتم القصيدة بالأمل نفسه الذي ختم به القصيدة السابقة، ولكن في نبرة أكثر شفافية، وأغنى بالقيم الشعرية:

ولفت والقمر الطروب يذيب أحزان الشجر  
والظلمة الدكناء تخلي الدرب يرغمها القمر  
تنسل والنور الدفوق يسوقها بين الحفر  
وتماوجت في خاطري صور الصباح المنتظر

أما تاج السر فيصور في قصيدة «عطبرة»<sup>(47)</sup> التي تكاد تتحول إلى بيان ماركسي كدح أبناء هذه المدينة رغم حياة البؤس التي يعيشونها، ويتغنى بأسماء بعض الرموز الماركسية السودانية:

مدينة الحديد والذهب  
مدينة الشغيلة الأحرار والنضال  
تناثر ت من حولها المداخن الطوال

.....

وعندما تقبل المطارق السندان  
وتنزف الدماء  
ويستطيل اليوم كالظلال في الغروب  
تعود انزع الرجال

تمتد ما وراء عتمة البحار  
تعاقد العمال في مصانع النسيج  
في لانتكشير

وغلبة ملامح الخطاب الماركسي على القصيدة أوضح من أن تحتاج إلى إشارة.  
أما تصويره لحياة الكاسحين في القرية فيطالعنا من أكثر من قصيدة في الديوان، مثل  
قصائد «الكاهن»<sup>(48)</sup> و «القمرة»<sup>(49)</sup> و «الكوخ»<sup>(50)</sup> وغيرها.

وقد ظل الشاعران في دواوينهما التالية أصدق معبرين عن المرجعية الواقعية  
الاشتراكية للبعد الاجتماعي في رؤية الشاعر السوداني المعاصر وإن كانت رؤيتهما  
في الدواوين التالية قد أصبحت أكثر شفافية وإنسانية وبعداً عن المباشرة والتقريبية،  
وخاصة لدى الشاعر جيلي عبدالرحمن الذي عانق البعد الاجتماعي في رؤيته الشعرية  
في دواوينه الأخيرة أبعاداً أخرى أكثر رحابة وعمقا، بحيث أصبح البعد الاجتماعي في  
هذه الرؤية مجرد خيط شعوري أو فكري في نسيج شعري معقد.

في قصيدة «هجرة إلى جنان الخبز»<sup>(51)</sup> من ديوان «بوابات المدن الصفراء» التي  
يهدئها إلى محجوب عثمان عبدالرحمن يتخلل البعد الاجتماعي عن تجسده الزائفة  
المباشرة التي كانت تطالعنا من «قصائد من السودان» وينساب رقراقاً ممتزجا  
بمجموعة من الأبعاد التاريخية والوجدانية التي تضفي عليه عمقا ورحابة كنا نفتقدتهما  
في قصائد الديوان الأول:

كقائمة النخيل يا طرهاقة

والصبر صمت الناقة

إن معابد الصحارى النوب

في جهنم تنوب

.....

الحلم لا ينساب مثل هاتف الظلال

تهد قامتي العنزات والعيال

والخلد بعد اللحد والجنائن الخفاقة

في قهوة بحي عابدين

النوب يحتسون الشاي من سنين

نحن الفراعين.. الخدم

يا ايها المتوج الجبين

والنخيل تضطرم

على قصور السادة، القوادع، الرقاقة

وطرهماقة – كما يقول تعليق للشاعر على الاسم – من أشهر ملوك النوبة، وقد

اختار الشاعر النطق الشعبي للاسم. وهكذا لا يني البعد الاجتماعي يطالعنا خفياً  
وأيضا من بقية قصائد الديوان.

أما تاج السر فظلت رؤيته الاجتماعية – رغم ما اكتسبته من شفافية وعمق –  
أسيرة النبذة الخطابية الزاعقة في بعض جوانبها، وظلت بعض القصائد التي تجسّد  
هذه الرؤية يغلب عليها ترديد الشعارات الماركسية المباشرة: ففي قصيدة «أكتوبر»<sup>(52)</sup>  
مثلا من ديوان «القلب الأخضر» يعلو صوت الشاعر بمثل هذه الهتافات:

أكتوبر عبت كما انطبعت في البحر تصاوير حمامة

غصن الزيتون على المنقار وطيف حياة وسلامة

لينين الخالد وجه العصر وروح الشعب المقدمة

انفاس عادت أفراحا وغناء نسمع انغامه

\*\*\*

أنا من إفريقيا بلدي تشويها نيران الأصفاة

لكنّ يديّ السوداوين تمررتا عبر الوادي

عائقنا موسكو والصين وكل بلاد الأمجاد

وتظل هذه النبذة العالية تدق أسماعنا من معظم قصائد الديوان التي يمكن من

خلال تصفح عناوينها أن نسمع أصداء هذه النبذة: «أضواء على الظلام» «فلتحرر

أنجولا» «إلى شعبي» «الأحلام الميتة» «المدينة العتيقة» «إلى الرفاق الأميركيين» «أغنية آسيا وإفريقيا» «الشاعر والطفاة» «إلى موزمبيق» «نحن واللافتة»<sup>(53)</sup>.

وإلى جوار هذين الشاعرين اللذين كان نتاجهما النموذج الأظهر للتأثر بالواقعية الاشتراكية نجد مجموعة أخرى من الشعراء الرواد للقصيدة السودانية المعاصرة تأثروا على نحو أو آخر بمبادئ الواقعية الاشتراكية وشعاراتها ولكن لم يبلغ تأثر خطابهم الشعري بها وبأبدياتها ما بلغه تأثر شعر جيلي وتاج السر. ومن هؤلاء الشعراء محيي الدين فارس ومحمد الفيتوري وصلاح أحمد إبراهيم ومحمد المكي إبراهيم وسواهم من الذين شغلهم الهم الاجتماعي على تفاوت في مدى انشغالهم بهذا الهم من ناحية، ومدى تأثرهم بالواقعية الاشتراكية من ناحية أخرى.

ويقول الدكتور عبده بنوي في كتابه القيم عن «الشعر في السودان» عن هذه المجموعة من الشعراء، وعن سر اتجاههم إلى الواقعية الاشتراكية «عاشوا جميعا في الخمسينات، وتعاظفوا مع الواقعية الاشتراكية بحكم ظروف الفقر التي كانت تحكم حياتهم، وانهاراً بهذا الاتجاه الذي كان يستهوي الشباب بعد توقف الحرب، فقد كان هؤلاء الشباب راغبين في تغيير حياتهم وفي تغيير ظروف الحياة من حولهم، ومن ثم رأيناهم يوغلون في هذا الاتجاه على مستويات، فهم جميعا قد أسهموا في تقديم الواقع الكريه الذي كان يحيط بهم، وهم جميعا قد تغنوا بالعدالة الاجتماعية، وبانتصارات تحت رايات الثورات، وبالأمل في التغيير. وقد وقف وراءهم بعض النقاد الذين يمثلون هذا الاتجاه مشجعين ومبشرين بشعر جديد يولد من معاناتهم الحقيقية»<sup>(54)</sup>.

ويقول خالد حسين أحمد عثمان عن نفس المجموعة وتوجهها الفني: «ظهرت في الخمسينات في مرحلة ما بعد الحرب مدرسة عرفت آنذاك بالواقعية الاشتراكية، وقد كان بروز المعسكر الاشتراكي كتحد عظيم للعالم الرأسمالي التقليدي بعد الحرب قد ألهم مشاعر كثير من المثقفين الذين كانوا يناضلون ضد الاستعمار، ووجدوا في هذه القوى الجديدة حليفاً ضد هجمة الغرب، وقد كان نواة هذه المدرسة في الشعر السوداني مجموعة من الشباب الذين كانوا يدرسون في مصر؛ ومن أبرز هؤلاء الشباب

كان جبلي عبدالرحمن، تاج السر الحسن، محمد مفتاح الفيتوري ومحيى الدين فارس ومبارك حسن خليفة. وقد احتفى بهؤلاء الشباب دعاء الواقعية الاشتراكية في مصر وفي العالم العربي واحتضنهم، ولم تكن هذه المجموعة تتميز بتوجهها الاشتراكي وحده، وإنما تتميز بأنها أول مجموعة من الشعراء السودانيين تتبنى الأشكال الشعرية الجديدة التي كانت قد بدأت تظهر كتيار في العالم العربي<sup>(55)</sup>.

أما في مصر فقد سبق التأثير بالواقعية الاشتراكية نثر الشعراء السودانيين ببضع سنوات، بل إن الشعراء والأدباء المصريين المنتمين إلى الواقعية الاشتراكية أمثال كمال عبدالطيم ومحمود أمين العالم وذكريا الحجازي وغيرهم كانوا هم الذين احتضنوا مجموعة الشعراء السودانيين من رواد القصيدة العربية المعاصرة الذين عاشوا في مصر فترة من حياتهم، ونشروا نتاجهم الأول فيها برعاية الكتاب والنقاد والشعراء الماركسيين كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

ولكن ينبغي التنويه إلى أن تأثير الواقعية الاشتراكية في نتاج الشعراء السودانيين كان أوضح منه في شعر المصريين الذين سبقوهم إلى التأثر بالواقعية الاشتراكية، كما نرى لدى الشاعر الكبير عبدالرحمن الشرقاوي الذي كان أحد رواد التجديد في مجال القصيدة العربية المعاصرة في مصر، وينكر اسمه إلى جانب أسماء صلاح عبدالصبور وأحمد عبد المعطي حجازي وغيرهما، وإن كان تأثيره في هذا المجال لم يبلغ قوة تأثيرهما، بسبب توزع اهتمامه على عدة مجالات إبداعية كالرواية والقصة القصيرة والمسرحية وغيرها، وقد بلغ في بعض هذه المجالات - وبخاصة في مجال المسرحية والرواية والتراجم الإسلامية - شأواً رفيعاً ومتميزاً أخمل ذكره في مجال الإبداع الشعري.

وقد كان البعد الاجتماعي في شعر الشرقاوي يمتزج دائماً بالبعد السياسي، وكان يظلب على خطابه الشعري مهاجمة الامبريالية الأميركية، وكشف زيف دعاواها الديمقراطية وقصع نزعتها الاستعمارية. وقصائده في هذا المجال تغلب عليها نبرة إدانة عالية، وجنوح إلى المباشرة والتقريرية.

وقد كتب قصيدة طويلة بعنوان «رسالة من أب مصري إلى الرئيس الأمريكي» تعد من أوائل القصائد التي كتبت على نظام الشعر الحر، حيث كتبها في باريس عام 1951 وإن كانت لم تنشر إلا في عام 1953 حيث صدرت في كتيب مستقل في القاهرة، ثم في بيروت تحت عنوان «خطاب مفتوح من أب مصري إلى الرئيس ترومان»<sup>(56)</sup>.

وفي هذه القصيدة ترتفع نبرة الإدانة للرئيس الأمريكي حتى تقف على مشارف الهجاء:

كفى أيها الهمجيّ الرهيب

ويا لفحة من بقايا نذوب

ويا خفقة من هوى الغروب<sup>(57)</sup>

كما تتفشى فيها الخطابية والثروة التي تعد سمة من سمات شعر الشوقاوي الغنائي، فهو مثلاً يسرد علينا بداية تعرفه بروسيا من خلال حوار عاصف دار بينه وبين مدرس الجغرافيا عندما كان طفلاً - حول خريطة روسيا في الأطلس الجغرافي، ويصور لنا مدى انزعاج مدرس الجغرافيا ومدى غضبه لسؤاله الطفلي البريء عن عدم شرحه لجغرافية روسيا، حيث يدور بين الطفل والمدرس هذا الحوار الذي تطفئ عليه النثرية والثروة:

وندرس جغرافيا ذات عام، ونعرف كل مناخ الدول

والبحر في أطلسي دولة، ومن فوقها حمرة تشتعل

ولم يك استأذنا قد أشار إليها، وقد فرغ المنهج

فخيل لي أنه قد نسي

وقلت له: قل لنا ما المناخ، وكيف التضاريس في روسيا

فقال وقد جحظت عينه من الرعب: ما تلك يا أهوج؟

وخيل لي أنني قد غلطت فقلت: ليس اسمها روسيا؟

فزمجر وهو يقول: أخرس

فلم أنبس<sup>(58)</sup>

والقصيدة بعد ذلك حافلة بالحديث عن جرائم أمريكا وشرورها التي غطت أرجاء العالم.

وبعد أكثر من ربع قرن يعاود الشاعر الكرة مرة أخرى فيكتب قصيدة مطولة أخرى بعنوان «رسالة إلى جونسون» في أعقاب هزيمة 1967، وكان جونسون أيامها رئيساً للولايات المتحدة التي دعمت إسرائيل - كشتائها دائما - حتى استطاعت أن تلحق بالعرب هذه الهزيمة الثقيلة. وفي هذه القصيدة تعلو النبرة وتمتد حتى تقتحم حدود الهجاء والسباب الصاخب:

أنا لست القرئك السلام، فلا سلمت  
ولأنت أقسى لعنة كتبت على قبر السلام  
ولأنت وصمة عصرنا الوضاء، وصمته الزينة  
يا عار بنيانا تخلف من عصور البربرية  
من أي أغوار الجحيم أتيت؟! ويحك، لم أتيت؟!  
من أي كهف مذنّب الظلمات جئت؟ وكيف جئت (59)

ومعظم قصائد الشرقاوي التي ترصد هذا البعد الاجتماعي تدور حول كفاح الشعوب، وتضحياتها جموعا وأفرادا من أجل حريتها، ومن أجل صنع غر أفضل، ومعظم قصائده المنشورة في مجموعتيه «من أب مصري وقصائد أخرى» و«تمثال الحرية وقصائد منسية» تدور حول تجربة السجن التي عاشها قبل الثورة وبعدها.

على أننا نجد الرؤية الاجتماعية أكثر تبلورا وتحديداً لدى بعض الشعراء المنتمين إلى الواقعية الاشتراكية في مصر أمثال محمود أمين العالم ومحمد مهران السيد ونجيب سرور، وسواهم؛ حيث يكثر في شعر هؤلاء الحديث عن الطبقات المسحوقة، وكفاحها، وعن الطبقات الاجتماعية وضرورة إزالة الفوارق بينها؛ يقول محمود أمين العالم في قصيدة «أغنية»:

من زيف وجه الحق، وأبطل وجه الباطل  
هو من كفر بأن الإنسان سواء  
هذا بيت الداء  
قالوا: بل هذا محو للحرمان

لغزوقي الطبقات  
قلنا: لا حرمان أزيلية  
لا طبقات أصلية  
في النفس الإنسانية  
بل حرمان طبقات مصنوعة  
موضوعة<sup>(60)</sup>

ويقول في موضوع آخر من نفس القصيدة ساخرا من هذا التفاوت الظالم بين  
إنسان يربح وإنسان يكدر، أو على حد تعبيره إنسان الريح وإنسان الكدر:

هيا نرجع للحسبة  
لتحدد بالدقة ميزان النسبة  
فتقول بإنسانين اثنين:  
إنسان الريح، وإنسان يكدر كي يربح إنسان الريح  
إنسان الريح، وإنسان الكدر<sup>(61)</sup> ... الخ

والديوان في مجمله عبارة عن قصيدة واحدة متعددة الأناشيد يحمل الديوان  
عنوانها «أغنية الإنسان» والمحور الأساسي للقصيدة هو رفض هذه الثنائية بين إنسان  
الكدر وإنسان الريح، رفض أن يشقى إنسان ويكدّ ويجوع ليتخم آخر ويكنز، وعلى  
الرغم من أن هذه مقولة إنسانية عامة فإنها من الأدبيات الأساسية للخطاب الشعري  
لشعراء الواقعية الاشتراكية ولها جذورها الفلسفية الأصلية في نظريتهم. يعلن الشاعر  
في المقطع الأخير لأغنيته الشاملة الذي يحمل عنوان «أغنية النهاية والبدائية» أن أغنيته  
ستظل تتجدد مهما صابفها من عقبات ورفض عليها من توضيحات حتى:

يصبح كل الناس سواء  
في أرض بكر  
تندفق بالتاريخ وبالشعر  
والناس جميعا شعراء



## وبهذا يتفجر مجد الإنسان الخلاق الإغنية

يبدأ تاريخ الإنسان «الفرد - الإنسانية»<sup>(62)</sup>

وفي ديوانه الثاني «قراءة لجدران زنزانة» يعزف الشاعر على الأوتار نفسها التي عزف عليها في ديوانه الأول لتصدر عنها تنويعات على نفس الألحان التي كان يعزفها في ذلك الديوان الأول؛ التفتني بالإنسان وكفاحه، ورفض الظلم بكل صوره وأشكاله، وتصوير مظاهر البؤس والشقاء التي يفرضها القهر على طبقة دون طبقة.

ويمتزج في هذا الديوان البعد الاجتماعي بالبعد السياسي أو الوطني في بعض القصائد كما في قصيدة «حكاية مستحيلة» التي تصور نفسه فيها يجلس متهما أمام محقق مدقق مقطب رزين في اليوم السادس من شهر حزيران عام الف وتسعمائة وتسعة وتسعين وهو يجيب على أسئلة المحقق:

جريمتي يا أيها المحقق المدقق الرزين انني حزين  
حسبت أنه في بدم عامنا الجديد ينبغي أن يسقط المطر  
يطهر الأرض التي دنسها مستعمر قذر  
حسبت أنه في بدم عامنا الجديد تشرق الشمس ويبزغ القمر  
تستيقظ الحياة في أسرة الخذلان والخطر  
يجري الهواء بالنقاء بالنماء في الحقول في العقول دونما حذر  
وينزل الحكام عن موائد الحكم إلى منازل.. قري.. حفر  
لما تزل في عصرنا تعيش في العصر الحجر  
وتختفي المزايدات والمناقصات والمضاربات في سوق البشر<sup>(63)</sup>

وفي القصيدة الأخيرة من الديوان «العرس» يصور ما تلاقيه الطبقة الكائنة من ظلم وما تعانیه من شقاء، ولكنه على يقين من أن النصر لها في النهاية:

اتأمل ماعك يا نهر النيل  
يتحدر من عين التاريخ دموعا  
يتحدر من عيني رجل مجهول

يجلس في شطك يتضور جوعا  
يستجدي الرحلة والقوت  
وعلى خضرتك يموت  
اقامل ماعك يا نهر النيل  
يتحشرج في صدر الملاح  
في صدر العامل والفلاح<sup>(64)</sup>...الخ

رواضح من النماذج السابقة أن شعر العالم يعاني من نفس العيوب التي تعاني منها معظم نماذج شعر الواقعية الاشتراكية - وأدبها عموما - والمتمثلة في غلبة المباشرة والتقريرية، والاهتمام بالمضمون على حساب البنية الفنية وإن حاول أن يستر الثرثرة اللغوية بنوع من استعارة التكنيكات الفنية من بعض الفنون الأخرى ، والاقتصاد في استعمال الشعارات التي شاع استخدامها لدى شعراء الواقعية الاشتراكية حتى ابتذلت.

وثمة صوت آخر من أصل الأصوات التي عبرت عن تيار الواقعية الاشتراكية في القصيدة العربية المعاصرة في مصر، ولكنه لم يلق ما هو جدير به من شهرة ومكانة لأنه اعتصم بكبريائه النبيل، لم يسفح كبريائه على اعتاب ناقد أو كاتب، وعلى الرغم من إحساسه العميق بالمرارة لم يدفعه هذا الإحساس إلى أن يهبط يوما من أفاق ترفعه الشامخة، ذلك هو الشاعر محمد مهران السيد الذي يمتزج البعد الاجتماعي في رؤيته الشعرية بأبعاد الرؤية الأخرى، يتفاعل معها وتنوب ملامحه في ملامحها، ولذلك يندر أن نجد في خطابه الشعري تلك الشعارات الصاخبة التي تطلعننا من شعر الكثيرين ممن عبروا عن هذا التيار، إذا ما استثنينا بعض الصور التي كانت تطلعننا على استحياء من بعض قصائد مجموعاته الأولى، مثل قصيدة «شيء جديد» من مجموعة «بدلا من الكذب» التي يهديها إلى أرضنا الأم:

تلك التي درجت على النوم العميق  
كسلى يغالبها النعاس فلا تفيق

وعلى لحون ربابة الماضي السحيق

وحنين مزار سجين

من قلب آلاف السنين

وخوار ابغار عجاف

ورنين فاس في الضفاف

.....

شيء جديد

ماذا هنالك من جديد؟

الأرض يوقظها الحديد

ويهزها «الجرار» في صخب عنيد<sup>(65)</sup>

فنهاية القصيدة تحمل نبرة خطابية لا تخطئها الآن من تراث أدبيات الواقعية  
الاشتراكية ومثل ذلك يمكن أن يقال أيضا عن قصيدة «طوبى للحب» وإن كانت تنساب  
في نبرة أكثر شفافية وعذوبة وأقل ضجيجا وصخباً:

طوبى للساعات تغدُ

وتشدُ

أطراف الغد

نتقدم لا نعرف غير المذُ

طوبى لضجيج الترس

يطحن أغلال الأمس

وخوار الهمس

ويطرز أعلام العرس<sup>(66)</sup>

ومثل ذلك أيضاً يمكن أن يقال عن آخر قصائده المجموعة «رسائل في أغسطس»  
مثل المقطع السادس الذي يقابل فيه الشاعر بين وظيفة الشعر ووجهته في الماضي  
وظيفته ووجهته في الحاضر؛ ففي الماضي:

الشعر كان لكل من صك النقود

وبنى على النيل القديم

قصرا بتقطيب الهموم

«كافور يا شمس الوجود»

أما في الحاضر فقد أصبح الشعر:

لعواطف الإنسان، للصاروخ، للقمر الجديد

ولعزم بنائي السبود

لحمامة بيضاء في برج هناك بقريتي<sup>(67)</sup>

أما في المجموعات التالية فقد أصبحت رؤيته الاجتماعية أكثر وعياً وتحديداً، وفي الوقت ذاته أكثر بعداً عن التقريرية والمباشرة رغم بساطتها التعبيرية الواضحة: في قصيدة «عفوا» أنا لا أعطيك الحكمة» من مجموعة «ثرثرة لا اعتذر عنها» يخاطب الوطن معاتباً، ومحدراً... ومقنناً له حكمته التي اكتسبها من تجربته الطويلة، والتي حاول أن يسترها بهذا العنوان المراءغ - فنياً - «عفوا.. أنا لا أعطيك الحكمة»:

زادك مذ كنت الدم

مذ شبت هذي الأرض عن الطوق

تشرب ما يرشح من تعب الأجساد الخشنة

وتعاف الأطباق المنزلة من فوق..

صورة بارعة تنضج بالعتاب على موقف الوطن من ابنائه، حيث لا يعيش إلا على كدح الكادحين وعرقهم، أما كنوز المستغلين - الأطباق المنزلة من فوق - فإنه يعانها، ومن ثم فإنه يرفع في وجهه صيحة تحذير من أن يفلت أولئك المستغلون والصوص:

فلترفع راسك يا وطني فوق اللجة ورذاذ الأيام الجهمة

ولتتبت عينك في قاع المرأة الحمراء

حتى لا تفلت منك وجوه عصابات المافيا

وهواة الانتيكات

## والبدخ الهاروني المستورد

من صف السيارات البراقة كقصص الناس

حتى السيجار، وعطر الليل المتشربق داخل فقدان الإحساس<sup>(68)</sup>

وحتى عندما كانت تتردد في هذه المجموعة بعض الشعارات من أدبيات الواقعية الاشتراكية فإنه كان يغلفها بجو عاطفي رقيق وموسيقية عذبة ترطب بعض ما فيها من جفاف وجمود؛ ففي القصيدة السابقة نفسها يعبر عن حبه الدافق لبلاده في كل ظروفها وأحوالها، مرددا بعض شعارات الواقعية الاشتراكية، لكن القارئ لا يكاد يحس - لفرط عذوبة الجو النفسي الذي يثيره الشاعر وفرط دفته - بما في هذه الشعارات من خطابية وعلو نبرة:

وانا أهواك شائوفا ومحراثا وفاسا ومواويل حزينة

ونجوعا لم تذوق طعم السكنية

ورجالا ينفنون العمر في قلب «المكينة»

أه يا حبي الذي داسته أقدام العواهر

في اختلاجات الليالي المستكنية

.....

يا بلادي (لك حبي وفؤادي)

مجلسا في الظل، أو منفى نحاسي الجدار

زورق يمضي الهوينى، أو حطاما في القرار<sup>(69)</sup>

ذلك هو تأثير الواقعية الاشتراكية في البعد الاجتماعي من أبعاد الرؤية الشعرية في القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان، على أن هناك تجليات أخرى لهذا البعد تستمد مرجعيتها من روايد أخرى غير الواقعية الاشتراكية، وبعض هذه التجليات ترد مباشرة إلى مفهوم العدالة الاجتماعية في الإسلام، والقيم الاجتماعية التي تدعو إلى التعاون بين الناس، وفكرة المساواة التي تقوم على أساس «كلكم لآدم وأدم من تراب» وفكرة الحق المعلوم في أموال الأغنياء للفقراء وغير ذلك من القيم الإسلامية التي تعكس رؤية الإسلام الإنسانية للبعد الاجتماعي.

وممن صدروا عن هذه المرجعية في القصيدة المعاصرة في مصر الشاعر الكبير محمود حسن اسماعيل، وهو واحد من الشعراء الذي ظلوا يسيطون ظلهم العريض على كل حركات التجديد الشعري في مصر - بل في العالم العربي كله - على امتداد أجيالها وتياراتها. وقد كان لمحمود حسن اسماعيل منذ وقت مبكر رؤية اجتماعية واضحة على قدر كبير من التبلور، وهذه الرؤية ترتد - في بعض مكوناتها - إلى طبيعة التكوين الديني والريفي لفكر الشاعر ووجدانه، ولذلك نجد البعد الاجتماعي في قصائده كثيرا ما يمتزج بالبعد الديني امتزاجا فنيا بارعا، ويتمثل هذا الامتزاج «في الحرص على إبراز جوهر الإسلام الوضي»، وتنقيته مما قد يرين عليه من صدأ الزيف والتكلف والرياء، وإظهار طابعه الإنساني وعمق حرصه على كرامة الإنسان وسعادته ومن ثم فإننا نجد قصيدتين متتاليتين في الديوان [ديوان «لا بد»] تفضحان مظاهر التدين الزائفة التي تتستر برداء الإسلام وهي أبعد ما تكون عن الإسلام لكفرها بالإنسان وعدم إحساسها بهوميه ومتاعبه والامه. وأولى هاتين القصيدتين هي قصيدة «بين الله والإنسان» التي يدين فيها الشاعر أولئك «الذين دميت جباههم من السجود وعميت قلوبهم عن الإنسان» فاستغرقوا في مظاهر صلاة مرائية لم تفتح أعينهم على آلام الفقراء، ولم تجعلهم يدركون سر الدمعة التي يذرفها الفقير ليسقي بها خريفه العطشان»<sup>(70)</sup>.

يقول الشاعر في هذه القصيدة:

إن كنت لا تعرف سر دمعة يذرفها الفقير  
يسقي بها خريفه العطشان في لهائه المرير  
فيزرع الوهم على جفونه بستانه النضير  
ثمارة دائية القطاف  
ظلاله وارفة الضفاف  
لكنها لا شيء حين ينحني ويبسط اليمين  
حزينة مسكينة مقهورة الدعاء والأنين  
تقول من حسرتها: رباما

يا مسرعا في خطوه لله

خفقة قلب تنقذ الحياه

إن كنت لا تبصر هذا في خشوعك القريب

فأي شيء نحوه سيّابة كذابة تشير<sup>(71)</sup>

أما القصيدة الثانية فتحمل عنوان «قبرة الإحسان» والشاعر يدين فيها «المرابين بالصدقات في خريف المساكين» كما يقول في تقديمه للقصيدة، أولئك الذين يبتلون صدقاتهم بالبن والأذى، ويظنون أنهم اشتروا الفقراء بما يدفعون إليهم من حقوقهم في مال الله الذي اتاهم.

وفي الدواوين التالية لديوان «لا بد» امتزج البعد الاجتماعي بالبعد الديني امتزاجا تاما، وغلفت الرؤية الاجتماعية في هذه الدواوين غلالة صوفية رقاقة صارت الطابع العام لنتاج الشاعر في دواوينه الأخيرة كلها.

أما في دواوينه التي سبقت «لا بد» فكثيرا ما كان البعد الاجتماعي يتجلى مستقلا معبرا عن وعي اجتماعي مرهف اكتسبه الشاعر منذ بداية رحلته الشعرية نتيجة لنشأته الريفية، ومعايشته لمظاهر البؤس والشقاء التي كانت تفسى حياة الفلاحين الكادحين وأصناف الظلم التي كانوا يعانونها.

في ديوان «قاب قوسين» - وهو الديوان السابق على «لا بد» مباشرة في المصدر<sup>(72)</sup> - تلمس للتجليات المباشرة للبعد الاجتماعي في مجموعة قصائد مثل «جنانة الرق» و«ساعة مع الكوخ» و«أغنية من الكوخ» وغيرها.

في قصيدة «ساعة مع الكوخ» يصور الشاعر انتصار كفاح الكادحين على ظلم المستغلين وبغيهم، وهو يرمز للكادحين بالكوخ الذي عاد إليه الشاعر «فراى ظلامه وأغلاله بقايا رفات، تتضوا على زوالها كرامة الإنسان»:

سلاما تراب الكوخ، ما عبت صاغرا

لصولة جبار ولا خطو جائر

تفجّر فيك البعث من كل جانب  
ودارت رحاه في الرى والمخاضر  
ومما عاد ركب البغي يمشي، كأنه  
على وجهك المسكين رؤيا مجازر

.....

يمصُ حشاشات الأجير ويرتوي  
بدمع الحيارى من شقي وعائر  
ويسرق كحل العين إن شاء ظلمه  
ولو كان خلقا في جفون الحرائر  
ونهب اقوات يلم حصادها  
ليتخ بالأسلاب جيب المقاصر  
ينام قرير الظلم في بهو قصره  
وغارسها المحروم بين الحظائر<sup>(73)</sup>

وإذا كان محمود حسن اسماعيل في مصر يمثل هذه القمة المتفردة التي لم تطاولها - أو في أفضل الأحوال لم تتجاوزها - قمة في كل محاولات التجديد في الشعر العربي المعاصر حيث ظل دائما محتفظا بمكانته المتفردة بالنسبة لكل حركات التجديد التي تبعتها، فإننا نجد محمد المهدي المذنوب بالنسبة للشعر العربي في السودان يمثل نفس النموذج، فقد «عرف - كما يقول الدكتور عبده بدوي - كيف يمدّ ظله على كل التيارات»<sup>(74)</sup>. ويقول عنه خالد حسين أحمد عثمان «هو حقاً نسيج وحده، وهو ولا شك أطول قامة في الشعر السوداني ماضيه وحاضره؛ هضم التراث وملك ناصيته، استوعب الإرث الصوفي، تشكلت داخله الذاتية السودانية انسيابا دون تعسف، وتجسد فيه المكان السوداني والإنسان السوداني بكل تفاصيلهما، فعل ذلك في سهولة ويسر»<sup>(75)</sup>.

وقد درج المذنوب على تصوير الواقع الاجتماعي في الخرطوم في قصائد على قدر كبير من التفرد والطرافة، له قصيدة مطولة عنوانها «شحاذ في الخرطوم» نشرت



في كتيب مستقل <sup>(76)</sup> يقدم من خلالها تجربته مع شحاذ ضرير في بنية شعرية طريفة  
 يمتزج فيها الجد بالهزل، والتألق التعبيري بالترخص والعفوية:  
 ووقف الشحاذ، في يديه صرخة وقرعة، وطمع منكسر الأنفاس  
 دموعه العمياء لم يسجلوا غناها الجميل  
 واندناه تريان زحمة البنك وتنفضان قسوة الخطى نافرة عنه،  
 وتمسكان رحمة الخطى مقبلة عليه

.....  
 الله ربنا كريم

تصدقوا عليّ أهل الخير مما قسم الكريم يا كريم يا كريم يا كريم  
 صوت من القاع طغا، شباكه ينشرها على غبار العابرين مسرعين  
 يكرر السؤال فاقعا، ملونا، مرقعا، متكئا عليه تارة، كأنه عصاه <sup>(77)</sup>

ويدخل الشاعر مع الشحاذ في مجموعة من اللشاغبات والمغامرات يرسم من  
 خلالها أبعاد هذه الشخصية الاجتماعية، وبعض صور السلوك الاجتماعي من خلال  
 رصده لسلوك العابرين مع الشحاذ.

ويختتم الشاعر القصيدة هذا الختام الساخر للماكر المخال الذي يترك القارئ  
 في حيرة من أمره حول ما يريده الشاعر العبقرى الساخر بهذا الختام البارع:  
 يا سائتي القراء.. هذه قصيدة من أجلكم موزونة بغير قافية  
 وقد يكون فيها عرج يصور الحال، وهذا غاية البيان  
 وهذه بجاجة تنقّها هنا هنا ولا تبيض  
 فاستمعوا، وحاذروا النقاد حملوا العدة، لا تعطوهم أذنبة جديدة

.....  
 إن كان شعبي أعـمى

فليس لي من خـيـار

غـسـلـت عـنـي ضـوئي

بظلمة واستـتـار <sup>(78)</sup>

وقد برع المجنوب في رسم مثل هذه النماذج الاجتماعية ليصور من خلال رسمه للمامحها بعض جوانب الواقع الاجتماعي؛ ومن النماذج البارعة التي رسمها نموذج بانعة الكسرة في آخر قصيدة نشرها قبل وفاته في مجلة «الدوحة» القطرية بعنوان «أم الناس»<sup>(79)</sup>، ذلك النموذج المكافح النبيل لتلك المرأة النبيلة:

يا بانعة الكسرة  
القاك... الشاش الأبيض بين يديك غمام نامت فيه لفائفك  
الغناء

يا سمراء

.....

يتمنى ثوبك هذا الأبيض، وجهك يسفر لا كالبدن ولا كالشمس  
ولكن من إيمانك  
الغوب السباغ درع بلادي لا الباروكة والفسطان العاري

.....

يا راهبة السودان  
يا أم الناس جميعا، لا يشرون الكسرة -- بل يجنون جمال صفائك  
يؤن الأعمال، ولا يؤن الأقوال يضيع بها الإنسان  
أقبلت عليك أظهر نفسي من أعبائي  
أتعلم منك الخير الكاسب  
أعشيق حسنك والإحسان  
وأضاحك فيك عزائي

### 3- البعد الروحي والفكري، التجليات والترجمية،

ولا يعني هذا البعد انشغال الشاعر فكريا أو وجدانيا بقضايا وهموم معينة، وإنما يعني أن تكون هذه القضايا والهموم التي ينشغل بها الشاعر ويعانيها ذات طبيعة روحية أو فكرية، يعني أن تكون مادة رؤيته الشعرية وموضوع تأمله الشعري من نوع فكري أو روحي.

وقد أخذ هذا البعد في معظم النتاج الشعري للمعاصر في مصر والسودان طابعاً دينياً إسلامياً، تجسد غالباً في تجليات صوفية لدى عدد من كبار الشعراء في البلدين، واحتل مساحة واسعة من أفق الرؤية للشعرية لبعض هؤلاء الشعراء حتى أصبح المكون الأساسي لهذه الرؤية، وامتزج ببقية الأبعاد والمكونات الأخرى بحيث أصبح إطاراً روحياً عاماً تتعاقب في حضنه بقية الأبعاد والمكونات وتتفاعل.

والنموذج الواضح للشعراء الكبار الذين غلب هذا البعد على رؤاهم الشعرية الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل، وخاصة في دواوينه الأخيرة التي تحولت رؤيته الشعرية فيها إلى سبحات صوفية شفافة تحلق في أفاق عالية من الصفاء والذروانية، وأصبحت هذه الروحانية أفقا تنجذب إليه وتدور في فلكه كل أبعاد الرؤية الأخرى، حتى تلك الأبعاد التي تبدو للوهلة الأولى أنثى ما تكون عن الأفق الروحي لا يلبث هذا الأفق أن يجذبها إليه لتدور في فلكه.

في أولى قصائد ديوانه «صلاة ورفض» - ولتتأمل دلالة العنوان على ما نرمي إلى التعرف إليه من أنجذاب كل أبعاد رؤية الشاعر إلى البعد الروحي، حتى أشد هذه الأبعاد نأياً عنه، هذه الدلالة المتمثلة في الجمع بين الصلاة والرفض الذي هو أحد أضدادها النفسية على صعيد واحد - وهي قصيدة تحمل عنوان «رفض الهزيمة» كتبها الشاعر عقب هزيمة 1967 يعبر فيها عن رفضه لهذه الهزيمة، يقول في أحد مقاطع هذه القصيدة:

ترفض مثلى أرض سمعت نجوى الله على شفقتها  
أصغت ورنّت، ثم أضاعت حلك الدنيا من خديها  
ثم تهادى خطو الرسل يبقُ نوراً بين يديها  
عانق فيها كل نبيٍّ مر أخاه  
وغدت كل حصاة فيها قدس صلاه  
حين أتاهما حادي النور يشق ضحاه  
فوق سفين عبرت لُجُ الغيب وطارت نون شراع  
غير نداء الأفق الأعلى سبَّح في يمينه شعاع<sup>(80)</sup>

ويظل البعد القومي والسياسي على امتداد الديوان يتجسد في هذه التجليات الروحية؛ ففي قصيدة «غضبة النار»<sup>(81)</sup> تتجلى انتفاضة روحه في صور إسلامية شتى: «طيرا يغني ويوقظ كبر السنين، ويهزج فوق اختلاج العصور بصوت يدوي أذانا من الله هز القرون» ويخترق الدهر في سُبُحتين وسبابتين.. تعدان خطو الضياء المبين. على كل أرض دعاها الإله فلبت نداء وكانت ثراه الأبي الأمين» وكانت ضراما لرقّ الوجوه فما لسوى الله تجثو صلاة ويعنو جبين» إلى آخر هذه الصور والتجليات ذات الطابع الإسلامي الواضح.

وفي قصيدة «القدس تتكلم»<sup>(82)</sup> يكون قسمه لاسترداد القدس «بانعتاقة الإسراء. وطيرها العارج للسماء. من أغصني البيض ومن صفائي. ومن عناق الله في فنائي. مباركاً بقدسه فضائي» وعندما يتحدث عن أسر الأقصى يجعل العنوان «الأذان النبيع»<sup>(83)</sup>:

تَلَفَّتْ ، فَمِمَّا زَالَ خُطُو النَّبِيِّ  
يَرُشْ لَكَ النُّورَ بِالرَّاحَتَيْنِ  
وَيَسْقِيكَ إِسْرَافُهُ فِي الظُّلَامِ  
رَحِيْقُ الْقَدَاسَةِ مِنْ خُطُوتَيْنِ

لثليها قصيدة أخرى عن «المسجد الصابر»<sup>(84)</sup>، وثالثة بعنوان «وجئت أصلي»<sup>(85)</sup> كتبت بعد حريق الأقصى في 31 أغسطس 1969 يقول فيها:

وَرِغْمَ انْدِلَاعِ الدَّجَى كَالْبَرَائِكِ حَوْلِي  
وَرِغْمَ الْأَعَامِيرِ تَرْمِي خَطَاهَا بِسَفْحِي وَجْرَحِي وَسَاحَاتِ هَوْلِي  
أَنَيْتُ أَصْلِي

.....

وَجِئْتُ إِلَى أَوَّلَةِ الْقِبْلَتَيْنِ  
وَبَنَتِ السَّمَاءُ الَّتِي ضَمَّتِ النُّورَ بِالسَّاعِدَيْنِ  
وَبَيَّتِ الضِّيَاءَ الَّذِي رَشَنَهُ اللَّهُ بِالرَّاحَتَيْنِ  
ضِيَاءً وَعَطْرًا وَقِدْسًا وَطَهْرًا، وَوَحْيًا يَسِيحُ فِي آيَتَيْنِ

وهكذا تتوالى كل القصائد أنغاماً صوفية رقراقة في هذا التشديد السماوي العذب، ويتعاقب الكل في واحد تنوب في وهج النوراني كل الأفراد، ويصبح الديوان وما تلاه من دواوين ترنيمة صوفية تخلق في أفاق سامقة من الروحية والصفاء.

وللنزعة الروحية في السودان تراث صوفي عريق وثري يترك تأثيره العميق في التكوين الوجداني والفكري للشاعر السوداني وللإنسان السوداني عموماً، والظاهرة الصوفية شديدة التغلغل في شتى مناحي الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية في السودان، وكل المؤسسات الفكرية والسياسية والاجتماعية المؤثرة في تاريخ السودان نشأت في حضن الصوفية، ومن ثم كان من الطبيعي أن يحتل البعد الصوفي مساحة واسعة من رؤية الشاعر السوداني، وأن يمتزج ببقية الأبعاد الأخرى لهذه الرؤية ويضفي ملامحه عليها، خاصة وأن الرموز الصوفية السودانية كانت في الوقت ذاته رموزاً سياسية واجتماعية وفكرية، وتكفي الإشارة مثلاً إلى أن الإمام محمد بن أحمد المهدي الذي يعد من أبرز رموز هذا البعد الروحي في السودان هو في الوقت ذاته رمز من رموز الكلاخ القومي والثورة الاجتماعية، ولهذا استخدم في القصيدة العربية المعاصرة في السودان رمزا لكل هذه الدلالات مجتمعة ومتعاقبة.

في قصيدة مطولة للشاعر أحمد التجاني بعنوان «أقوال متناثرة في حضرة الإمام محمد أحمد المهدي»<sup>(86)</sup> يوظف الشاعر شخصية المهدي للإيحاء بكل هذه الدلالات:

وكنّت لنا يا حبيب الجبّاع حضوراً عظيماً ودرعاً وطوقاً

وكنّت الأمانى التي نشتتها، وكنّت التحرر من كل قيد، وكنّت التقدّم

ضوءاً وبقاً

ويتبعك النيل حتى تفيض علينا جهاداً وكنها وعشقا

وراياتك المهدوية فينا ترعرع فوق الجياد الأصيلة

.....

تبعداك عبر بلاد تبابع وجهك فينا إماماً عظيماً، فكنّت لشعبك سيفاً هماماً

وعشت فقيراً، ومث فقيراً.. كل الذين اصطفوك إماماً

وكنّت لنا عنوان العروبة في وجهها للسلم المستميت دفاعاً عن الراية العربية<sup>(87)</sup>

وإلى جانب هذه النماذج التي يختلط البعد الصوفي - والروحي عموماً - بأبعاد الرؤية الشعرية الأخرى تصادفنا في نتاج الشعراء السودانيين المعاصرين نماذج أخرى تخلص لهذا البعد الروحي، نماذج أكثر تركيباً وتعقيداً من هذا النموذج السابق الذي يجنح إلى نوع من المباشرة وبساطة التركيب، ومن هذه النماذج بعض قصائد الدكتور محمد عبد الحي مثل قصيدة «معلقة الإشارات» وهي قصيدة شديدة التركيب، يقول الشاعر عنها: «هي قصيدة استحدثت فيها ضرباً معاصراً من المديح النبوي الذي تنشأت على فنونه وألحانه مثلما تنشأ عليه جمهرة شعراء السودان»<sup>(88)</sup>.

في الإشارة السادسة من هذه القصيدة «وهي الإشارة الحميدة» يقر الشاعر:

فاجاتنا الحقيقة

فاجاتنا للحقيقة انعطفت وردا ونارا في قلبها الأضواء

والخيول النورية البيضاء

.....

فاجاتنا الحقيقة الزهراء

أشرقت في مركزها القبة الخضراء

وتوالت بشرى الهوائف أن قد ولد المصطفى وحقّ الهناء

واكتست بالنور الجديد من الشمس ابتهاجا، وغنت الأسماء

ويطلق الشاعر على هذا المقطع بقوله: «هذا شعر لك أن تسميه مدحا نبويا تقليديا أو معاصرا لا يهم. واعتماد بحر الخفيف هنا كمحور يبتعد عنه الإيقاع قليلا تارة ويقترب تارة أخرى ليس استحداثا بالمعنى المنبث للكمة، بل إن فيه رجعة واضحة هي نوع من تأكيد صلة هذا المديح النبوي المعاصر بهمزية البوصيري النبوية».<sup>(89)</sup>

ويمكن أن يضاف إلى هذا في مجال الإشارة إلى المرجعية التراثية لهذا العمل عنوان القصيدة ذاته «معلقة الإشارات» الذي يستثير من خلال مكوناته «معلقة» و «الإشارات» التراث الأدبي - المعلقات - والتراث الفلسفي والصوفي - الإشارات - فضلا عن المعجم الصوفي الذي يتكئ عليه الشاعر اتكاء كبيرا.

وفي قصيدة أخرى للشاعر عنوانها «مطالع الجمال: العنقاء، الحمامة، الملاك» يقول عنها الشاعر «هي قصيدة نبوية معاصرة أخرى» وأنه يستخدم فيها «تشكيلا موسيقيا أكثر تعقيدا ودرامية من غنائية: معلقة الإشارات»<sup>(90)</sup> يبدأ الشاعر القصيدة بآبيات موحدة الوزن والقافية يقول فيها:

تخلق من نور السمماء المنشَر  
على شجر في ظلمة البدء مزهر  
جمال جديد في نرى الكون مسفر  
بالوان طاووس على الإفق نَـيْـر<sup>(91)</sup>

ينتقل بعدها إلى وزن المتدارك في شكله الحر ثم يختم المقطع ببيتين من الطويل متحدي الوزن والقافية. وفي المقطع الثاني يراوح بين المتدارك والخفيف في شكلهما الحر، وفي المقطع الأخير «الملاك» يراوح بين الأوزان الثلاثة - المتدارك والطويل والخفيف - في شكلها الحر:

لم تختارني أنا (من)<sup>(92)</sup> بين كل الأنام  
يا ملاك الكلام  
وبون كثيف الماء في غامض الهوا  
ملالكة تنحط فيه وتصعد  
ظلال خلود النور، فالبحر قبة  
تلاها بالافلاك، والأرض جنة  
مفاتها فوق الفصون توفد

\*\*\*\*\*

حلقات تفجرت ، حلقات شمسية قمرية  
في سماء القصيدة  
كل شيء طوالع ويوانر  
مسحته بنورها، شعشعته في مقامات سرها الإقنسية  
شمس طه الرسول، مركز هذا الشمع، في الغيب والصفات الجواهر.

ونجد ملامح صوفية - أو لنقل روحية - كثيرة متناثرة في مختلف دواوين الشاعر، وبخاصة ديوانيه «العودة إلى سنار» و«حديقة الورد» الأخيرة.

وبعض رواد التجديد في مجال القصيدة العربية المعاصرة في مصر أخذت علاقتهم بالتجربة الصوفية طابعا فنيا أكثر منه وجدانيا أو روحيا، يتجلى هذا الطابع في معظم الأحيان في مقابلة المعاناة الشعرية بالمعاناة الصوفية، وقد انفق الشاعر صلاح عبد الصبور صفحات كثيرة من كتابه «حياتي في الشعر»<sup>(93)</sup> في تفسير الصلة بين التجربة الصوفية والتجربة الشعرية مستخدما المعجم الصوفي ومراحل الرحلة الصوفية في شرح المراحل التي تمر بها عملية إبداع القصيدة. كما ضم ديوانه الأول - الناس في بلادني - قصيدتين من المهم الإشارة إليهما في هذا المجال وهما قصيدتا «الملك لك»<sup>(94)</sup>، و«أغنية ولاء»<sup>(95)</sup>.

في القصيدة الأولى يصور بعض الروافد الروحية التي أسهمت في تشكيل وجدانه، ممثلة في تلك النزعة الإيمانية الفطرية التي كانت تتسم بها أمه - وكل نساء الريف عموما - وكيف كانت كلما أحاق به خطر تهتف «باسم النبي». ويختم الشاعر القصيدة بهذه الأبيات التي تترقق خلالها صوفية عذبة:

واحدثني في المساء الأخير

الوب إلى غرفتي

ويزحم نفسي انبهار غريب

فأنظر يا فتنتي للسماء

ومن بابها الذهبي الضياء

يضيء اللجى بانهمار النجوم

ينور في وجنتيها السلام

وتصدح أجراسها بالفرح

وأفرح يا فتنتي بالحياة

وبالأرض، بالملك، الملك لك.



أما القصيدة الثانية «أغنية ولاء» فربما كانت أكثر دلالة في هذا السياق حيث يستعير فيها الشاعر بعض مفردات المعجم الصوفي، وبعض شعائر رحلة الحج في تصوير تجرده في طلب الشعر:

خرجتُ لك  
على أواقي محمك  
كمثلما ولدت - غير شملة الإحرام - قد خرجت لك

.....

معذبي يا أيها الحبيب  
اليس لي في المجلس السني حبة التبغ  
فإنني مطيع  
وخادم سميع

.....

اليس لي بقلبك العميق من مكان  
وقد كسرت في هواك طينة الإنسان  
وليس ثم من رجوع

وقد ظل هذا البعد يداعب وجدان عبدالصبور على امتداد رحلته الشعرية؛ حيث نجده في ديوانه - الثالث - أحلام الفارس القديم - الصادر في عام 1964 يستعير شخصية من التراث الصوفي ليجعلها محورا رمزيا لواحدة من أهم قصائد هذا الديوان وهي شخصية الصوفي «بشر الحافي» في قصيدة «مذكرات الصوفي بشر الحافي» وإن كان قد حملها دلالات وهموما فكرية معاصرة لا تصلح ملامح هذا الصوفي لتحملها، وفي العام نفسه الذي صدر فيه هذا الديوان يختار شخصية صوفية أخرى هي شخصية «الحسين بن منصور الحلاج» ليجعل منها بطلا لمسرحيته الأولى «ماساة الحلاج» - إلى غير ذلك من الومضات الصوفية التي تتناثر عبر دواوينه الشعرية الستة.

وفي ديوانه الأخير «الإبحار في الذاكرة» يتجلى هذا البعد الصوفي في أكثر من قصيدة، وإن كان يأخذ في معظم القصائد تلك الطابع الفكري المتشكك - أو في أفضل الأحوال المتسائل - الذي يلخذه دائما في رؤية عبد الصبور. من هذه القصائد قصيدة «الموت بينهما»<sup>(96)</sup> التي تأخذ شكلا فنيا جديدا هو شكل الحوارية بين الشاعر وبين آيات من القرآن الكريم، حيث يعبر الشاعر عن أصداء هذه الآيات في نفسه مستخدما معجما صوفيا، بالإضافة إلى بعض المعطيات الدينية الأخرى مثل الماثور عن هبوط الوحي على الرسول عليه الصلاة والسلام، وانقطاعه عنه، واجوئه عليه السلام إلى غار حراء قبل البعثة... إلى غير ذلك من المعطيات الصوفية والدينية عموما.

ويدور الحوار بين الصوتين: «صوت عظيم» - هو صوت القرآن الكريم - و«صوت واهن» - هو صوت الشاعر - على هذا النحو:  
صوت عظيم:

والضحى. والليل إذا سجي. ما يدعك ريك وما قلتي. وللاخرة خير لك  
من الأولى. واسوف يعطيك ريك فترضى.

صوت واهن:

أين؟

أين عطائي يا رب الكون؟

ها أنذا اتعثر بين البابين

ها أنذا اسقط في المابين

قربت فاعطيت

حتى بلكت الشفتين بماء التسليم... الخ

وفي آخر قصيدة من قصائد هذا الديوان، وهي قصيدة «تجريدات»، بل في المقطع الأخير والآيات الأخيرة في القصيدة والديوان، وهو المقطع الذي يحمل عنوان «تجريدة 3»<sup>(97)</sup>.

يحمل المقطع رؤيا صوفية شديدة الشفافية، حتى يبدو وكأنه نبوة بصمت الشاعر الأبدى، يقول الشاعر في هذا المقطع:

يا رب.. يا رب

اسقيني حتى إذا ما مشقت

كأسك في موطن أسرارى

الزمستني الصمت وهذا انا

اغصن مخنوقا باسـرارى<sup>(98)</sup>

ولكن ثمة شعراء آخرين امتزج في شعرهم الطابع الروحي والوجداني بالطابع الفني لتأثير التجربة الصوفية، ومن هؤلاء الشعراء فاروق شوشة الذي نشر مجموعة من القصائد - وخصوصا في ديوانه «في انتظار ما لا يجيء» - يمتع فيها من النبع الصوفي رؤى وموضوعات وتجارب، ويوظف في الوقت ذاته معطيات التجربة الصوفية في حمل أبعاد هذه الرؤى، ومن هذه القصائد:

«حال من العشق» و«بشرنا ثم تصوفنا» و«الغني والشيخ نظام الدين» و«شمس الله في قرطبة».

في قصيدة «الغني... والشيخ نظام الدين» التي استوحاها من زيارة لمدينة دلهي بالهند ومشاهدة المساجد والمزارات والآثار الإسلامية فيها، والجو الصوفي الذي يكتنف هذه المزارات، وما تركته الحضارة الإسلامية من آثار خالدة هناك، وفي القصيدة يمتزج الشعور الصوفي بالحس التاريخي بالأسى على ما آل إليه حال هذه الحضارة، كل ذلك في بنية فنية روحية رفيعة المستوى يقول الشاعر:

يا الله

صوت يتردد في الصحن المهجور

فتميل مائن توشك أن تركع

وتلئن منابر كانت تسعى صوب إمام الدنيا والدين، تهول بين يديه،

تلامس موطيء قدميه، وتسبح في كلمات النور.

تنكمش الآن، وتقعى في البيجور

أخطو. نخطو، نخامل قصر القلعة من خلل المحراب

هذا بهو الديوان العام، وبهو الديوان الخاص، وبصاح الرقص وحمام الملكة

.....

يا شيخ نظام الدين

يا وند الأرض، ويا آمن الدنيا  
يا من نور الجلوة شمع مجالسه المشهودة  
كاسك مفعمة بشراب العشق الأسمى  
وبراقك يحملنا في دهليز الرؤيا  
ينجيننا من أسر الظلمة في ساح اللقيا  
ابقظنا يا شيخ نظام الدين  
إنا موتى (99)

فالشاعر هنا لا يكتفي بمجرد توظيف المعجم الصوفي أو سواء من معطيات التراث الصوفي، بل يتجاوز ذلك إلى معانقة الإحساس الصوفي في أخفى ومضاته وأدقها، بحيث تمتزج خلجات المعاناة الصوفية بمكونات الرؤية الشعرية في هذه البنية الفنية المحكمة.

وإذا كان التراث الصوفي - والإسلامي عموماً - هو الرافد الأساسي للبعد الروحي والفكري في القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان فإن ثمة شعراء نهلوا - إلى جانب هذا الرافد من موارد فكرية أخرى وافدة - مثل صلاح عبدالصبور الذي استغرق معظم صفحات كتابه «حياتي في الشعر» في الحديث عن المصادر الفكرية التي أسهمت في تكوينه الفكري، والتي تمتد من أقصى الشرق إلى أقصى الغرب، ومن أقدم لحظة معروفة في تاريخ الفكر الإنساني إلى آخر تيار ثقافي وأحدث مفكر إنساني، ابتداء بكونفوشيوس في الصين، وسقراط وأفلاطون وأرسطو في اليونان، وانتهاء بجارودي في فرنسا، مروراً بكونليردج وشيللي ونيتشة وفرويد وإليوت وماركس وإنجلز وإيسن... وغيرهم وغيرهم، فضلاً عن الفلاسفة والمتصوفة والمفكرين والأدباء العرب والمسلمين الذي قرأ لهم وتأثر بها.

وإذا سلمنا بأن روافد تكوين عبد الصبور الفكري كانت على هذا القدر من الثراء والتنوع - وحقيقة كان عبدالصبور من أوسع شعرائنا ثقافة - فإن تأثير هذه الروافد على نتاجه الشعري لم يكن عميقاً، فبعض قصائده التي يمكن أن نلمس فيها بعض

التأثير الوافد تكون أحياناً صدى شديد المباشرة وعدم التمثل لما قرأه في المصادر الأجنبية، لدرجة أنه كان يلجأ أحياناً إلى وضع لافتات تشير للقارئ، إلى المصدر الذي استمد منه، وقد تكون هذه اللافتات داخل بنية القصيدة أو خارجها: ففي قصيدة «بولير»<sup>(100)</sup> مثلاً من ديوانه «أحلام الفارس القديم» يستعير البيت الذي ختم به بولير مقدمته لديوانه «أزهار الشر» -Les Fleurs du Mal- والذي يقول فيه:<sup>(101)</sup>

Hypocrite Lecteur, Mon Semplable, Mon Frire!

وفي مقطع «مساءلات أخرى»<sup>(102)</sup> من قصيدة «فصول من كتاب الأيام بلا أعمال»

يرد المقطع على هذا النحو:

يسألني بول إيلوار

عن معنى الكلمة

«الحرية»

يسألني برت برخت

عن معنى الكلمة

«العدل»

يسألني دانتي الجيجري

عن معنى الكلمة

«الحب»

.....

تتراحم اسفلتكمو حولي، لا أملك رداً

استعطفهم، وأنام

أما في قصيدة «تنويحات»<sup>(103)</sup> في نفس الديوان فالشاعر يبدأ بوضع اللافتة خارج نص القصيدة مدخلاً إليها، حيث يورد عبارة للشاعر الإيرلندي وليم بتلر بيتس، تقول: «الإنسان هو الموت» وستكون هذه العبارة هي المحور الأساسي للمقطع الأول من القصيدة:

كان مغنينا الأعمى لا يري

أن الإنسان هو الموت

لم يك ساقينا المصبوغ القويدين  
يدري ان الإنسان هو الموت  
والعاهرة للامعة الفكين النهييين  
لم تك تدري ان الإنسان هو الموت  
لكني كنت بسالف ايامي قد صابغني هذا البيت  
«الإنسان هو الموت»

ولكن الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة يشعر بأن اللافنة التي وضعها  
خارجها قد لا تؤدي مهمتها في إرشاد القارئ، على النحو المرجو فيضع له لافنة  
أخرى داخل المقطع ذاته؛ حيث يخاطب بيتس:

يا وليم بتلر بيتس  
كم اضمنيت يقيني بفكاهتك الاسيانية  
بذكاء القلب المتالم

ولكننا لا نعدم في النهاية أن نجد قصائد أخرى للشاعر نجح فيها في تمثيل  
النصوص والأفكار والروافد التي استمد منها، وأن يعيد إبداعها في صورة بعيدة عن  
مثل هذا العرض السطحي المباشر الذي تعرفنا عليه في النماذج السابقة، ومن هذه  
القصائد: «الظل والصليب» وبعض مقاطع قصيدة «أقول لكم» المطولة من ديوان «أقول  
لكم» و«مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» و«مذكرات الصوفي بشر الحافي» من  
ديوان «أحلام الفارس القديم» وكثير من قصائد ديوانيه الآخرين: «شجر الليل» و  
«الإبحار في الذاكرة».

#### 4 - البنية الفنية؛ أدائها وآلياتها،

البنية الفنية للقصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان ثمرة مباشرة للتفاعل  
الخالق والمستمر بين تراثات القصيدة العربية الفنية وبين الإنجازات الفنية الحديثة في  
مجال القصيدة الغربية والفنون الغربية عموماً أدبية كانت أو غير أدبية من قصة  
ومسرح وسينما وموسيقى وفنون تشكيلية... الخ.

وباستثناء بعض المغامرات غير المسؤولة التي قام بها بعض الشباب خلال العقدين الآخرين والتي تنتكر لكل تراثات القصيدة العربية، بل تنتكر لكل مرجعية فنية خارجية، ومن ثم فإنها لم تحقق أية استجابة تذكر لدى المتلقي العربي الذي لا تربطه بهذه المغامرات أية مرجعية مشتركة - باستثناء هذه المغامرات فقد ظلت كل محاولات التجديد في بنية القصيدة المعاصرة الفنية في كل من مصر والسودان تقوم على أساس من هذا التفاعل والحوار الإيجابي بين الحاضر والماضي، بين المعاصر والموروث على تفاوت بين الشعراء في الاقتراب من هذا الطرف أو ذاك من طرفي الحوار أو الابتعاد عنه.

وقد كان للنقاد والشاعر الإنجليزي الكبير ت.س. إليوت تأثير كبير على رواد التجديد في مجال القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان، وقد تأثر هؤلاء الرواد - إلى جانب تأثرهم بشعره ونقده عموماً - بصفة خاصة بفكرته عن العلاقة بين الشاعر وموروثه، تلك الفكرة التي طرحها في مقالته المشهورة «التراث والهوية الذاتية» والتي تتلخص في أن «أفضل ما في عمل الشاعر وأكثر أجزاء هذا العمل أصالة هي تلك التي يثبث فيها أجداده الموتى خلودهم» وأنه «ليس لشاعر أو فنان في أي مجال من مجالات الفنون قيمته الكاملة بنفسه، وإنما تقترب قيمته على أساس علاقته بالسلف من الشعراء والفنانين» وأن الحاضر ينبغي أن يغير الماضي بمقدار ما يوجه الماضي الحاضر»<sup>(104)</sup>. ففي ضوء هذه الفكرة عكف هؤلاء الرواد على موروثهم الشعري يحاورونه ويطورونه بما اشتاروه من جني الآداب الغربية الحديثة، عن طريق التفاعل المثمر والتمثل الواعي للماضي والحاضر، للموروث والمكتسب كليهما.

ولن يكون في وسع مثل هذا البحث أن يرصد كل مكونات البنية الفنية للقصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان وأن يربطها إلى مصادرها المرجعية، وقصارى ما يمكن أن يقوم به هو أن يشير إلى الملامح الأساسية لهذه البنية راداً أسسها إلى روافدها العامة في إيجاز شديد:

كان أول ما لفت أنظار المتابعين لحركة التطور في القصيدة العربية المعاصرة من مظاهر التجديد في بنية هذه القصيدة - وأبرز ما لفتهم - هو شكلها الموسيقي، حتى لقد نسبت حركة التجديد كلها إليه في البداية فأطلق عليها «حركة الشعر الحر». ولم يكن هذا الجانب في الحقيقة هو أهم مظاهر التجديد في بنية هذه القصيدة، حيث كانت المظاهر الأكثر جذرية وعمقا تكمن وراء هذا المظهر الشكلي، هذه المظاهر التي تتمثل في لغة القصيدة، وعلاقتها بالفنون الأخرى، والأدوات والآليات التي استعارتها من هذه الفنون، وتحولها تدريجيا من البنية الغنائية إلى البنية الدرامية نتيجة لعلاقة التفاعل بينها وبين الفنون الدرامية، وتطور مفهوم القصيدة ووظيفتها نتيجة لكل هذا.

وقد تأثرت القصيدة العربية في مصر والسودان - بل في العالم العربي كله - في هذا الجانب بحركة التجديد الموسيقي التي بدأت في العراق على يد بدر شاكر السياب ونازك الملائكة، ثم انطلقت من العراق إلى العالم العربي كله، وكانت قد سبقت هذه الحركة محاولات فردية في مصر بفترة تتجاوز العشرين عاما، ولكن هذه المحاولات لم يقيض لها من الذبوع وسعة التأثير ما قُيِّض لحركة السياب ونازك.

وقد بدأ التجديد في هذا الجانب على استحياء وفي إطار الشكل الموسيقي الموروث للقصيدة العربية، وتمثلت الحرية في الشكل الحر بعدم التزام عدد محدد من التفعيلات في كل بيت، وعدم التزام رويٍّ واحد أو متعدد مع التزام نسق معين لهذا التعدد في إطار القصيدة الواحدة.

وقد بدأت المحاولة من خلال البحور التي تتلّف بنيتها الإيقاعية من تكرار تفعيلة واحدة: كالرجز، والمتدارك (الخبب)، والكامل، والرمل... الخ. وكانت القصيدة كلها تكتب من وزن واحد.

ثم تطور الأمر إلى الجمع بين أكثر من وزن في القصيدة، ثم إلى الجمع بين الشكل الحر والشكل الموروث في القصيدة الواحدة، بحيث تكتب بعض مقاطعها



بالشكل الحر وبعضها الآخر بالشكل الموروث، ونحن نطالع نماذج لهذا التطور في الدواوين الأولى لمثلي هذه الحركة في مصر والسودان مثل قصيدة «أناسيد غرام» لصلاح عبد الصبور من ديوان «الناس في بلادي» التي يجمع فيها بين ثلاثة أوزان: الرجز والخبب في صيغتهما الحرة، والطويل في صيغته المورثة.

وكذلك قصيدة «لوسي» لحبي الدين فارس من ديوان «الطين والأظافر» التي يجمع فيها بين ثلاثة أوزان أيضاً: المتقارب، والخبب، والرمل.

ثم توالت التطورات في هذه البنية بحيث شاعت فيها - وخصوصاً في الفترة الأخيرة - ظاهرة «التدوير»، والتدوير ظاهرة قديمة في موسيقى القصيدة المورثة تعني اشتراك شعري البيت في كلمة واحدة يختم أولها صدره ويبدأ آخرها عجزه، ولكنها أخذت في القصيدة الحرة مفهوماً جديداً حيث أصبحت تعني امتداد البيت بدون وفقات موسيقية بصورة غير مألوفة، بحيث يمكن أن يمتد البيت الواحد ليستغرق البنية الموسيقية للقصيدة فتصبح كلها بيتاً واحداً، أو عدداً قليلاً من الأبيات شديدة الطول.

كما حاول الشعراء معالجة الكتابة من الأوزان الخيلية المركبة التي تتألف بنيتها الموسيقية من أكثر من تفعيل، وقد بدأت المحاولات في إطار الأوزان التي تتألف وحدة الإيقاع فيها من تفعيلين تتكرران، كالطويل «فعولن مفاعيلن» والبسيط «مستفعلن فاعلن»، ثم امتدت إلى الأوزان التي تتألف وحدة إيقاعها من ثلاث تفعيلات أو بعبارة أدق من تفعيلين إحداهما مكررة مثل الخفيف، وهو وزن عصي يجد الشعراء صعوبة في تطويعه للشكل الحر، وقصارى ما كانوا يصلون إليه هو المراحة بين الشطرة - ثلاث تفعيلات - والبيت الكامل - ست تفعيلات - على نحو ما رأينا في قصيدتي الدكتور محمد عبد الحى «معلقة الإشارات»، و «مطالع الجمال، العنقاء، الحمامة، الملك» حيث كان في الغالب يكتفي فيها عندما يستخدم بحر الخفيف بالمراحة بين الشطرة «فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن» والبيت الكامل:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ولكن في الفترة الأخيرة وجدنا بعض الشعراء يحاولون مزيداً من التطوع لهذا البحر كما فعل الشاعر فاروق شوشة الذي كتب في ديوانيه الأخيرين - «سيدة الماء» و«وقت لاقتناص الوقت» - عدداً من القصائد على بحر الخفيف يحاول فيها تجاوز صيغتي «البيت» و«الشطرة» إلى صيغ أخرى أطول من البيت، بل وإلى توليد صيغ جديدة عن طريق التحوير الطفيف في ترتيب التفعيلات بصورة لا تفقد الوزن إيقاعه الأساسي. يقول مثلاً في قصيدة «الاسكتندية» من ديوان «سيدة الماء»<sup>(105)</sup>:

ما الذي نزعين؟ قفز إلى المجهول أم غفوة إلى الأملس ترتدُّ

وماض يروم بعث الرواية

بين حلمين تستنيرين للشمس وتمضين وفي مقلتك دمعة إيزيس

وفي خطوتك إغراء روما ويسمعيك هاتف من أذان

الفجر هل أنت في طريق البداية

هذان بيتان يمثلان صيغتين من صيغ الخفيف الأولى يسير إيقاعها على هذا النحو - دون مراعاة ما يطرا على التفعيلة من زخافات في الكتابة - :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

والثانية : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فالصيغة الأولى تتكون من ثلاثة أشرطة للخفيف، والثانية تتكون من خمسة أشرطة مع إقحام تفعيلة «فاعلاتن» بين الشطرين الأول والثاني في الصيغة الثانية دون أن تخرج بالإيقاع عن سياقه الأساسي.

#### الغنة والتصوير

شهدت لغة القصيدة المعاصرة في مصر والسودان تطوراً بالغ العمق سواء على مستوى تشكيلها النحوي أم على مستوى توظيفها الإشاري المجازي والرمزي، وكان تأثير الاتجاهات الأوروبية الأدبية بالغ الأثر في هذا المجال، وبخاصة المذهب الرمزي

الذي ترك تأثيراً لا ينكر في كل الآداب العالمية بحيث يمكن اعتباره المرجعية الأساسية لمعظم ما طرأ على لغة القصيدة العربية المعاصرة من تطورات، وإن كانت كل هذه التطورات قد تمت في الإطار الواسع للنظام التركيبي للغة العربية، أو على الأقل بدأت في هذا الإطار مع تجاوزات هنا وهناك اقتضتها مفامرات التجريب في مجال استخدام اللغة الشعرية، وقد تمثلت مظاهر التطور في التوسع في ظاهرة الحذف والإضمار التي تضيف على اللغة الشعرية لونا من الغموض الموحى الذي عنى به الشعراء الرمزيون كثيرا وروجوا له، وكذلك التوسع في إسقاط وسائل الربط اللغوي بين عناصر الجملة الواحدة أو بين الجمل بعضها وبعض، وكذلك استغلال موسيقى الأصوات في الكلمات والاعتماد عليها اعتمادا أساسيا في استثارة المشاعر وربود الانفعال النفسية التي يهدف الشاعر إلى استثارتها لدى المتلقي، ولبعض الشعراء تجارب ومغامرات جريئة في هذا المجال، كالشاعر حسن طلب الذي عمد إلى اكتشاف جماليات بعض حروف العربية كحرف الجيم الذي رصد ديوانا كاملا لتسجيل تجاربه في إطاره، ولتقرأ هذه الأبيات من قصيدة «الجيم تجم»<sup>(106)</sup> في هذا الديوان لتتعرف على مدى جرأة هذه المغامرة:

الجيم من أجل الجميع: الناجر، النجار، أجر الجدار، الجزمجي، الحاجب،  
الجندي، برج الجدي والجوزاء، جرموز الجرأف، ربة الحجل، الحجاب الحاجز،  
الجرفه الرجال الجوفه جهد الجيعم الساج، السناج، الساجسي، الهوسج،  
المهباج... الخ

فكل هذا بيت واحد - أو بعبارة أدق جزء من بيت حيث لا يزال الإيقاع معتدا - لا تكاد كلمة من كلماته تخلو من حرف الجيم، وقد أسقط الشاعر كل أدوات الربط بين الوحدات اللغوية للبيت فتدفقت الكلمات متدافعة يلاحم بعضها بعضا كجواد جامح لا يحد من سورة جماعه سوى إيقاع وزن الكامل «مفاعله» الذي يخضع البيت له.

أما في مجال التوظيف الإيحائي للغة وتشكيل الصور فقد لجأت لغة الشعر إلى وسائل تشكيل غريبة مثل «تراسل الحواس» و «مزج المتناقضات» وسواها من وسائل

التشكيل التي تربط عناصر الصورة بعضها ببعض على نحو غير مألوف ولا مطروق، ولنقرأ معا هذه الصور من قصيدة «شحاذ في الخرطوم»<sup>(107)</sup> المطولة لمحمد المهدي الجنوب في تصويره للشحاذ الأعمى:

بموعة العمياء لم يسجلوا غناها الجميل  
والغناء تريان زحمة البنك وتنفضان قسوة الخطى نافرة عنه،  
وتمسكان رحمة الخطى مقبلة عليه.

وكيف جعل للدموع - بما تثيره من حزن - تغني غناء جميلا، وجعل أذنيه تريان.<sup>(108)</sup>

البناء الدرامي وعلاقة القصيدة بالفنون الأخرى:

لم تقف القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان عند حدود الاستعداد من تراث القصيدة العربية، أو إنجازات القصيدة الحديثة في الغرب، بل تجاوزت ذلك إلى الاستعارة من الفنون الأخرى، بدأت بالفنون الأدبية مثل القصة والمسرحية حيث استعارت من كل منهما بعض أدائها وآلياتها؛ فاستعارت من الأولى عنصر القصة، والارتداد، والمونولوج الداخلي، وغير ذلك من آليات الرواية الحديثة، كما استعارت من الثانية تعدد الأصوات، والصراع، والحوار، بل انتهى الأمر ببعض القصائد إلى استعارة القالب المسرحي بكل مقوماته كما في قصيدة «تصابم أقدار»<sup>(109)</sup> لمحمد عفيفي مطر: حيث يستعير فيها القالب المسرحي بكل آلياته: للشخصيات، والحوار، والحدث، والصراع، وقد أدت استعارة كل هذه الآليات في القصيدة المعاصرة إلى إضفاء طابع درامي على هذه القصيدة، حيث تتصارع في إطارها الأبعاد المتعددة التي تتألف منها الرؤية الشعرية المركبة للشاعر المعاصر، وتتفاعل هذه الأبعاد فتكتسب الرؤية راحة وعمقا وثراء: ففي قصيدة عفيفي مطر السابقة «تطالعا ثلاث شخصيات متحاورة: هي شخصية الحاكم بأمر الله، وشخصية داعي الدعاة وشخصية الحسن بن الهيثم، وهذه الشخصيات الثلاث ترمز إلى بعض أبعاد رؤية الشاعر في القصيدة وتجسدها؛ فالحاكم بأمر الله رمز السلطة الباطنية التي تريد أن تبسط سلطانها على كل شيء، وأن تخضع كل مظاهر الوجود لأمرها وإرادتها، فهو يريد أن يفرض الصمت والموت على كل ما في الحياة من كائنات حتى لا يسمع في

الوجود صوت غير صوته» أما داعي الدعاة فهو «صوت السلطان وسوطه ووسيلته لفرض سلطانه على الناس والحياة، وهو يريد ما يرضي الحاكم من أقوال... أما الحسن بن الهيثم فهو رمز للإنسان الباحث عن الحقيقة؛ فهو يرى في بكاء النهر - الذي يقطع الحاكم رأسه ولسانه - لونا من الغناء ويعرف ما كان وما سوف يكون»<sup>(110)</sup>.

يقول الشاعر في هذه القصيدة:

الحاكم : هذه الأرض المعينة

بعد أن عقلت في أبوابها القفل واحكمت الرناج  
فانتظرت الزمن الصارخ أن يصبح صمتا وسكينة  
علني اسمع صوتي المنفرد

.....

الداعي : سيدي أنت إله مغترب

بين شعب كل من فيه قميء ونبات منطفل  
وإنا أنفخ من وحيك فيهم آية من بعد آية

.....

(ثم يسير الحاكم وداعي الدعاة نحو النهر فيجدان الحسن بن الهيثم  
فيسألانه عن هويته)

الحسن بن الهيثم : سيدي عفوا فقد جئت لكي اسمع هذا النهر في الليل يغني

الحاكم : هو يبكي

الحسن : هذه الطينة موأل مجعد

فهو يبكي ليغني

وإنا اعرف ما كان وما سوف يكون

ثم انتقلت القصيدة المعاصرة إلى الاستعارة من الفنون الأخرى غير الأدبية مثل فن السينما الذي استعارت منه بعض ألياته كاللوانتاج السينمائي بمختلف أشكاله، والسيناريو السينمائي، أما صلتها بالموسيقى فهي صلة قديمة وحوارها مع تطور القوالب الموسيقية دائم ومستمر، وكذلك الأمر بالنسبة للفنون التشكيلية وبخاصة فن الرسم.

#### التناص:

لا شك أن حوار القصيدة العربية المعاصرة مع كل مصادرها الفكرية والفنية صور للتناص بمفهومه الواسع، وقد وقف البحث طويلاً أمام بعض نماذج هذا التناص الذي يحتاج وحده إلى أبحاث عدة تضاف إلى ما تم إنجازه في مجاله من دراسات، ولكن يمكن التركيز هنا على أن طبيعة القضية التي يتبناها الشاعر والهم الذي يعانيه كانت تفرض المصدر الذي يتناص معه الشاعر ويتحاور معه، وأن تراثنا العربي الإسلامي كان هو المصدر الأساسي الذي يتناص معه شعراؤنا.

وبعد: فلعل هذا التصور العام السريع لمرجعية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان يكون قد نجح في تحديد أبعاد هذه القضية وإثارة بعض التساؤلات التي قد تدفع الباحثين إلى اللقاء مزيد من الأضواء عليها في وقت نحن أحوج ما نكون فيه إلى الاهتمام بكل ما يوجد بين أجزاء امتتنا الممزقة، وليس هناك ما هو أقدر من الأدب على إبراز الروابط الروحية والفكرية الوثيقة التي تربط بين أقطارها وأبنائها.



## الهوامش

- 1 - انظر للباحث : «البدايات المصرية الأولى للشعر الحر» مجلة «الشعر» القاهرة. العدد الثاني، إبريل 76، ص48، و«محمود حسن إسماعيل والشعر الحر» مجلة «الشعر» القاهرة، العدد 79 يوليو 1995 ص31، و«موسيقى الشعر الحر» رسالة ماجستير مخطوطة. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة 1968، وانظر أيضا: سحرية: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث. ترجمة د. سعد مصلوح. عالم الكتب. القاهرة 1969.
- 2 - طبع الكتاب في مطابع دار الهنا بمصر، على الرغم من أن ناشره دار المعارف ببيروت.
- 3 - صدرت الطبعة الأولى للبيانين عن دار الآداب ببيروت، وكانت مجلة الآداب التي صدرت عن هذه الدار أهم المنابر التي انطلقت منها أصوات الحركة الشعرية الجديدة في العالم العربي كله إبداعا وتنظيرا.
- 4 - مدينة بلا قلب. الطبعة الثانية، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة 1968 وقد صدرت الطبعة الأولى للبيان عن دار الآداب ببيروت عام 1959.
- 5 - السابق، ص184
- 6 - السابق، ص198
- 7 - السابق، ص201
- 8 - صدرت طبعته الأولى عن دار العودة ببيروت عام 1974
- 9 - دار المستقبل العربي. القاهرة. بدون تاريخ.
- 10 - في حوار أجراه معه جهاد فاضل، ونشر في مجلة «اتفاق عربية» بفداد، عدد تشرين الثاني 1981، ثم أعيد نشره في كتاب «أحاديث أمل ونقل». إعداد أنس دنقل. مطبعة نيلوك. القاهرة 1992 ص109
- 11 - أقوال جديدة عن حرب البسوس ص8
- 12 - السابق، ص22
- 13 - أمل دنقل: أوراق الغرفة (8)، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1983 ص97

- 14 - راجع القصة في: الطبري (محمد بن جرير): تاريخ الطبري (تاريخ الأمم والملوك). دار الكتب العلمية. بيروت. ط 3-1411هـ 1991م. المجلد الأول ص 370-371.
- 15 - أمل دنقل: البكاء بين يدي زرقاء اليمامة والشهادة على مأساة 1967، أقلام الصحو، العدد الأول. فبراير 1975- اسكندرية ص 11، وكذلك: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، للباحث. الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان . طرابلس. ليبيا 1978 ص 88-90، 285-294.
- 16 - أغاني إفريقيا. ص 11.
- 17 - السابق. ص 28.
- 18 - محمود أمين العالم: مقدمة ديوان «أغاني إفريقيا» ص 10، 11 من المقدمة.
- 19 - محمد الفيتوري: تجرّيتي في الشعر، مقدمة ديوان «الكريني يا إفريقيا» دار القلم. القاهرة 1965 ص 17.
- 20 - ديوان «عاشق من إفريقيا» ضمن «ديوان محمد الفيتوري». دار العودة. بيروت. الطبعة الثالثة 1979 ص 358.
- 21 - انكريني يا إفريقيا. ص 87.
- 22 - السابق. ص 110.
- 23 - صدرت طبعته الأولى عن دار العودة ببيروت بدون تاريخ، ولكن معظم قصائده مؤرخة بعامي 1969، 1970، كما أنه يهديه إلى روح المناضل جمال عبد الناصر، ويضمنه قصيدته في رثائه مما يعني أن الديوان صدر بعد عام 1970، أو على الأقل في نهاية هذا العام. ويحمل الغلاف الخارجي للديوان عنوان «الثورة والبطل والمشنقة» على حين يحمل الغلافان الداخليان عنوان «البطل والثورة والمشنقة» وهو أول ديوان للشاعر لا يعنونه بعنوان إحدى قصائده، حيث لا توجد قصيدة في الديوان تحمل أيا من العنوانين.
- 24 - البطل والثورة والمشنقة. ص 97.
- 25 - قصيدة «أغنية جوفاء». السابق. ص 41.
- 26 - مقدمة ديوان «يأتي العاشقون إليك». طبعة دار الشروق. القاهرة وبيروت- 1413هـ 1992م ص 9.



- 27 - السابق. ص 12، 13.
- 28 - راجع تحليلاً للقصيدة في: د. علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ص 215-218.
- 29 - صدرت طبعته الأولى من دار العونة ببيروت عام 1971.
- 30 - صدرت طبعته الأولى عن دار العونة ببيروت عام 1975.
- 31 - أحاديث أمل بنقل. ص 51.
- 32 - مجلة «إبداع» أكتوبر 1983 ص 117.
- 33 - نقلاً عن «أحاديث أمل بنقل» ص 101.
- 34 - السابق. ص 109.
- 35 - أوراق الغرفة (8) ص 61.
- 36 - الضيغ هو الصوت الذي تحدثه الخيل حين تعدو، ولا شك أن الشاعر كان غير موفق في استخدام عبارة «كما قيل» التي قد تحمل في بعض دلالاتها عدم الاحترام الواجب للنص القرآني، وبالإضافة إلى هذا الاعتبار الديني الذي لابد من إبرازه فإن العبارة - على المستوى الفني الخالص - قد أضعفت من جلال الوجه التراثي للخيال الذي يحرص الشاعر على إبرازه ليحقق سلبه عن الصورة المعاصرة للخيال الوظيفية الفنية والنفسية المرجوة.
- 37 - نشر دميتري. تونس 1985.
- 38 - بكائية على بحر القلزم. ص 7.
- 39 - السابق. ص 15.
- 40 - السابق. ص 54.
- 41 - يلاحظ نقشي الخلال العروضي في كثير من أبيات هذه القصيدة وسواها من قصائد الديوان.
- 42 - صدر الديوان في عام 1956 عن دار الفكر في القاهرة، وهي إحدى النور التي اهتمت بنشر الألب والفكر الماركسي، وقد كتب مقدمة الديوان الشاعر والكاتب الماركسي المعروف كمال عبدالحليم.
- 43 - قصائد من السودان. ص 9.

- 44 - السابق. ص 13.
- 45 - السابق. ص 19.
- 46 - السابق. ص 31.
- 47 - السابق. ص 60.
- 48 - السابق. ص 49.
- 49 - السابق. ص 55.
- 50 - السابق. ص 58.
- 51 - بوابات المدن المصفراء. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1994 ص 97.
- 52 - تاج السر الحسن: القلب الأخضر. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة ص 37.
- 53 - السابق. صفحات 23, 52, 111, 112, 115, 120, 135, 151, 152, 154 على التوالي.
- 54 - د. عبده بلوي: الشعر في السودان. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت سلسلة «عالم المعرفة» العدد (41) - جمادى الآخرة 1401 هـ - مايو 1981 ص 216-217.
- 55 - خالد حسين أحمد عثمان: الشعر العربي المعاصر في السودان. معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين. للجلد السادس (دراسات في الشعر العربي المعاصر). مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري. الطبعة الأولى 1995 ص 240.
- 56 - انظر: عبد الرحمن الشرقاوي: من أب مصري، وقصائد أخرى. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1968 ص 29.
- 57 - السابق ص 28.
- 58 - السابق ص 19-20.
- 59 - عبد الرحمن الشرقاوي: تمثال الحرية وقصائد منسية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة 1988 ص 41.
- 60 - محمود أمين العالم: أغنية الإنسان. دار الجمهورية للصحافة. القاهرة 1970 ص 83, 84.

- 61 - السابق ص 94.
- 62 - السابق ص 140.
- 63 - محمود أمين العالم: قراءة لجدران زنزانة. وزارة الإعلام بغداد 1972 ص 40-41.
- 64 - السابق ص 141.
- 65 - محمد مهران السيد: بدلا من الكتب دار الكتب العربي للطباعة والنشر. القاهرة 1967 ص 23-24.
- 66 - السابق ص 76.
- 67 - السابق ص 129-130.
- 68 - محمد مهران السيد: ثروة لا اعتز عنها. دار الموقف العربي. القاهرة 1978 ص 21-22.
- 69 - السابق ص 28.
- 70 - علي عشري زايد: محمود حسن اسماعيل وعالمه الشعري الفريد. (بيوان لا بد - طبعة دار المعارف 1980) ص 77-178.
- 71 - محمود حسن اسماعيل: بيوان «لا بد» ص 109-110.
- 72 - صدرت الطبعة الأولى من «قالب قوسين» عام 1964، والطبعة الأولى من «لا بد» عام 1966.
- 73 - محمود حسن اسماعيل: قالب قوسين. دار العربية. القاهرة 1964 ص 53-55.
- 74 - د. عبده بنوي: الشعر في السودان ص 194.
- 75 - خالد حسين أحمد عثمان: الشعر العربي المعاصر في السودان ص 237.
- 76 - عن دار الثقافة للنشر والإعلان بالخرطوم عام 1984، وقد كتبت القصيدة عام 1969.
- 77 - محمد المهدي المجتريب: شحاذ في الخرطوم، ص 2 و1.
- 78 - السابق ص 21.
- 79 - مجلة «الدوحة» - العدد (73) ربيع الأول 1402 هـ - يناير 1982 م ص 107.
- 80 - محمود حسن اسماعيل: صلاة ورقص. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1970 ص 8 و9.

- 81 - السابق ص33.
- 82 - السابق ص85.
- 83 - السابق ص89.
- 84 - السابق ص95.
- 85 - السابق ص103.
- 86 - نشرت في كتيب مستقل عن دار الثقافة للنشر والإعلان بالخرطوم عام 1984.
- 87 - أقوال متناثرة في حضرة الإمام محمد أحمد المهدي. ص17-19.
- III - مجلة الشعر. القاهرة. العدد العاشر. أبريل 1978. ص137.
- 89 - السابق. الصفحة ذاتها.
- 90 - السابق ص139.
- 91 - د. محمد عبدالحى: قصيدة «مطالع الجمال: العنقاء. الحمامة. الملاك» مجلة «الدرجة». قطر. العدد 18 جمادى الثانية 1397هـ - يونيو 1977م ص14.
- 92 - كلمة (من) ساقطة ولا يستقيم الوزن ولا المعنى بنونها.
- 93 - نشر دار اقرأ. بيروت 1403هـ - 1983 ص10-20.
- 94 - صلاح عبد الصبور: الناس في بلادي ط 6 دار الشروق. القاهرة وبيروت 1401هـ - 1981 - ص33.
- 95 - السابق ص67.
- 96 - صلاح عبد الصبور: الإبحار في الذاكرة. دار الوطن العربي بيروت 1978 ص51.
- 97 - السابق ص101.
- 98 - كانت القصيدة في الطبعة الأولى للديوان - نشر دار الوطن العربي - هي آخر قصائد الديوان، ولكن طبعة الأعمال الكاملة الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب أعادت ترتيب القصائد في الديوان بحيث لم تعد قصيدة «تجريدات». هي آخر قصائده، بل حلت محلها قصيدة «الموت بينهما» ولا أنري إذا ما كان الشاعر هو الذي أعاد ترتيب القصائد قبل وفاته في الطبعات التي تلت الطبعة الأولى وسبقت طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب حيث لم يتح لي الاطلاع إلا على هاتين الطبعتين، وعلى أية حال فليس من حق أحد إعادة ترتيب القصائد في ديوان ما سوى الشاعر نفسه، فقد يكون لهذا الترتيب من الدلالات ما لا يدركه الشاعر نفسه عند قبني هذا الترتيب وما قد تتكشف أسواره بعد حين، كما هو الشأن بالنسبة لترتيب قصيدة «تجريدات» في «الإبحار في الذاكرة» آخر دواوين عبد الصبور.

- 99 - فاروق شوشة: في انتظار مالا يجي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ص90-92. والشيخ نظام الدين هو أحد الصوفية الهنود الذي عاش في دلهي في القرن الثالث عشر الميلادي، وتوفي عام 1325م، وله مزار في دلهي يؤمه أتباعه حيث يمارسون شعائهم الصوفية، وقصر القلعة هي «القلعة الحمراء» - لال قلعة - التي أنشأها السلطان شاه جهان بعد أن نقل عاصمته من «أجرا» إلى «دلهي»، ويهو الديوان العام ويهو الديوان الخاص وساحة الرقص وحمام الملكة.. كل هذه آثار في القلعة لاتزال شاخصة إلى الآن.
- 100 - ص397 من طبعة «الأعمال الكاملة» - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- 101 - Les Fleurs Du Mal, Ed. Club Des Libraires De France, 1951, P.30
- 102 - ديوان «شجر الليل» - طبعة الأعمال الكاملة ص529.
- 103 - السابق - ص517.
- 104 - الاقتباسات من ترجمتين لمقالة إليوت: الأولى للدكتورة لطيفة الزيات بعنوان «التقاليد والموهبة الفردية» في كتابها «مقالات في النقد الأدبي» نشر مكتبة الأنجلو، ص5، والثانية للمكتور منح خوري العنوان «التراث والموهبة الذاتية» في كتاب «الشعر بين نقاد ثلاثة»، دار الثقافة، بيروت 1966، ص74.
- 105 - فاروق شوشة: سيدة الماء، مكتبة غريب، القاهرة - 1994، ص19.
- 106 - حسن طلب: أية جيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1982، ص85-86.
- 107 - محمد المهدي المجنوب: شحاذ في الخرطوم ص1.
- 108 - لتابعة المزيد من مظاهر التجديد في لغة القصيدة الحديثة يراجع: عن بناء القصيدة العربية الحديثة ط4، مكتبة الشباب، القاهرة 1316هـ-1995م ص45 وما بعدها.
- 109 - محمد عفيفي مطر: كتاب الأرض والدم، وزارة الإعلام، الكويت 1972 ص65 والقصيدة جزء من قصيدة طويلة في الديوان، عنوانها «عن الحسن بن الهيثم».
- 110 - علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص219-221.





**التعليقات والمناقشات**





## رئيس الجلسة الدكتور خليفة الوقيان،

شكرا للأستاذ الدكتور فايز الداية على هذا التخصيص، المكثف لبحثه، وقبل فتح باب الحوار أود التنبيه إلى أن إدارة الندوة تتمنى عليكم تعبئة هذه الاستمارة التي وزعت في اليوم الأول ووزعت في اليوم الثاني، ولا يزال هناك مشاركون كثير لم يعيئوها بعد فترجو التفضل بتعبئتها.

لدي ثلاثة أسماء من الراغبين في التدخل. الآن نستمع إلى مداخلات الإخوة الثلاثة نبدأ بإعطاء الكلمة للأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد. ثلاث دقائق فقط دكتور فتوح.

## الدكتور محمد فتوح،

شكرا سيدي الرئيس... مرة أخرى نصطدم بمشكلة المصطلحات والتناقض الذي ينتاب هذه المصطلحات ما لم يكن هناك اتفاق أو شبه اتفاق على المقصود منها، بعض البحوث فسرت المرجعية تفسيراً موضوعياً - إذا صح التعبير - فقسمت القصيدة إلى ما يتعلق بالهم القومي، والهم الاجتماعي والهم الديني إلى آخره، وبعض البحوث نظرت إلى هذه المرجعية نظرة نوعية، فقسمت الشعر إلى قصيدة عمودية وقصيدة تفعيلية وقصيدة تفعيلية نثرية، وفي نهاية الأمر لم نستطع أن نتفق على مقياس محدد لما هو المقصود من هذه المرجعية، وما إذا كانت هذه البحوث تفي حقاً بذلك المضمون الذي وضع لهذه المصطلحات من قبل الندوة أم لا؟.

رجعت إلى بعض المعاجم الأجنبية فوجدت أن هذا المصطلح يتداول ولكنه يعني فيها ما يمكن أن يترجم إلى شبكة العلاقات الواقعية التي ترتبط بجدل ما مع النص مؤثرة وفاعلة فيه، وإذا انطلقنا من الإشكالية الموجودة في مصطلح المرجعية سنصطدم بإشكالية أخرى في مصطلح المعاصرة، بعض البحوث فسرت المعاصرة على ما يشمل نصف القرن الأخير بوضعها فسرت المعاصرة تفسيراً فنياً فجعلت المعاصر مرادفاً للحديث، وهكذا كان يحتاج الأمر كما أشير أكثر من مرة في هذه

الندوة إلى نوع من التدقيق في المصطلحات، وتحديد المصطلح وقديما كانوا يقولون قبل المناظرة حدد مصطلحك.

سؤال بعد هذه الاشكالية المطروحة في ما يتعلق بالمصطلح للاخ الحاضر الكريم الذي أفدت من بحثه إفادة كبرى، لماذا قصرت العينة التي درستها في هذا البحث على ثلاثة من الشعراء فحسب؟ هم على التوالي عمر أبو ريشة، وفدوى طوقان، و خليل حاوي، ثم لماذا حينما اصطفيتهم كعينة لدراسة المرجعية في قصيدة المشرق العربي لماذا قصرت المرجعية في حدود ما يتعلق بقولهم عن الشعر ووظيفته وعن الشاعر ورسالته وهي جزئية محدودة كما تعلم؟ حتى آل الأمر إلى أن انتاج شاعرة كبيرة مثل فدوى طوقان لم يستغرق منك - وقد أحصيت هذا بنفسى- سوى ورقة وربع الورقة، فهل يمكن أن يختزل كل النشاط الإبداعي والعطاء الإبداعي لفدوى طوقان في مقولات لا تستغرق سوى هذا الحيز الضيق؟ الذي ربما أوقع الإنسان في مزلق التعميم والمخاطرة باجتراح وقائع أو تعليقات ليست مقصودة في الأساس مثل الزعم بأنها تقع في قالب هو واقعي رومانسي، أو إن خليل حاوي يقع في قالب اسطوري انجيلي؟ مع أن خليل حاوي لا يمكن - في ما أحسب - وأرجو ألا أكون مخطئاً، لا يمكن فهمه إلا على ضوء المذهب التعبيري والامتياع من الذات الباطنة واللاوعي الجمعي وذكريات الطفولة، هذا الجانب في شعر خليل حاوي هو الجانب الثر، والاكثر عطاء من كل الجوانب الأخرى، ملحوظة ثالثة - وأرجو ألا أخليل - كيف غاب في هذا البحث قطاع عريض هو القطاع الحاضر الغائب في تراث المشرق العربي، وهو ما يتعلق بتجربة الشعر في العراق؟ مع أن هذه التجربة في ما أحسب هي القاعدة لكل مراحل التغيير وتجارب التطور التي عرضت للقصيدة سواء في المشرق أو المغرب، كيف غاب عنك أن المرجعية التراثية في شعر نازك وزعمها بأن الخليل بن أحمد اجتزأ وشرط ونهك، فنحن لا نزيد عن أن نستخدم كل الخيارات المطروحة في القصيدة الواحدة وإصرارها على أن تربط تجربة الشعر الحر بالقالب العروضي التراثي؟ وكيف غاب عنا وعنه أن نستكشف تجربة السياب بكل ثرائها ويكل عطائها واستنادها إلى مرجعية هي مرة مرجعية تراثية عربية، ومرة مرجعية أجنبية في تراث «اليوت» و «باوند» ومرة مرجعية

شعبية اقليمية تراثية. كاستناده الى التراث البابلي والتراث الفينيقي كيف يمكن ان تتشكل خريطة لمرجعية القصيدة في المشرق العربي دون هذا القطاع الذي هو - كما قلت - حاضر ولكنه غائب في بحثك؟ في النهاية أخي الكريم أرجو أن يتسع صدرك لبعض الملاحظات التي سأعدها بها إليك بعد المحاضرة أو الندوة وشكراً لك سيدي الرئيس، وشكراً للمحاضر الكريم.

**الدكتور خليفة الوقيان،**

الدكتور هاني العمد ونرجو الاختصار حتى يتمكن الكل من المشاركة، أنا أعتقد أن من يطبل يكون شخصاً غير ديمقراطي لأنه يصار حق غيره.

**الدكتور هاني العمد،**

شكراً سيدي الرئيس، الحقيقة إن بحث الأستاذ الدكتور فايز الداية بحث جديد ويضع مرتكزات مرجعية، قد تكون غائبة عن ذهن كثيرين وهو ما أسماه (بالمشروع) أو (مجموعة الأوراق القابلة للتطور).

الباحث الكريم يختار مناطق جذب عند شعراء ثلاثة، وقد اختارهم رموزاً لهم تاريخهم ومكانتهم، وقد نسوغ له قصر المدة التي لم تمكنه من الالمام والاحاطة، لذلك فإنني أود أن أقترح عليه تطوير البحث إلى أن يصل إلى المرحلة الشمولية وبهذه المناسبة أود أن أذكر ما يلي:

قد يكون الباحث قصر فعلاً في البحث من القضايا التراثية في شعر هؤلاء الثلاثة، فالين شيعون الرموز في التراث الإنساني اليوناني والروماني والفارسي إلى آخره؛ وأين شيعون التراث الديني الرسمي، والتراث الديني غير الرسمي، والتراث الأسطوري والخرافي والتراث الشعبي العربي والتراث العربي بعمره المعروفة ورموزه، ومخزون الشعراء العرب في عصوره المختلفة؟ هذا من حيث التراث، أما المعاصرة فأتسائل أين موروثات المدارس الغربية في شعر هؤلاء الثلاثة الأوروبية منها، والأمريكية؟ أين قيم الشعراء المعاصرين واتجاهاتهم، كالكلاسيكية والحداثيتين

والتنويريين وشعراء ما بعد الحداثة؟ كنت أود أن يرجع الباحث الكريم الى معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين الذي يعد - بعد أن صدر - مصدرا مهما من مصادر الباحثين للتعرف على أصناف شعراء البيئة المدرسية الواحدة أو شعراء الجيل الواحد، عندئذ يقدم له هذا المعجم مرجعية في غاية الأهمية كما كان على الزميل المحترم أن يقدم لنا تصنيفا - بعد أن صدر هذا المعجم - تصنيفا للشعراء الذين ينتمون إلى البيئة التي درسها . شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور خليفة الوقيان،

شكرا دكتور هاني. الكلمة الآن للدكتور عبدالسلام المسدي.

الدكتور عبدالسلام المسدي،

شكرا، بحثك سيدي الكريم كما تقدمت بذلك هو إطار لمشروع، وأتجرا خطوة أخرى لأضعه في مسيرتك الفكرية البحثية التي أعرف منها على الأقل ثلاثة أعمال هامة (علم الدلالة العربي)، (جماليات الأسلوب)، الجزء الأول (ومعجم المصطلحات العلمية العربية).

وأثير بصدد هذا البحث وضمن إطار المشروع العام، أريد أن أثير اشكالا جوهريا يتصل بمرجعيتك أنت ضمن حديثك عن هذه المرجعية، ويخرج بنا إلى الأفق الأوسع، وخاصة في ما يتصل بمبدأ تضافر المعارف والمناهج، أظن أنك - صديقي وعزيزي - الدكتور فايز من المتعين الآن أن تصدد خيارين، خيارا أكبر، ثم خياراً أصغر، الخيار الأكبر أتتناول كل هذه الأبحاث بوصفك لغويا أم بوصفك ناقدًا؟ فإن ثبت لديك أنك تتناول ذلك بوصفك عالم لغة فليكن بعد ذلك تصديق آخر، أتتناول الموضوع بوصفك عالم معجم أم عالم دلالة؟ بيننا في هذا المحفل الكريم أساتذة أساطين، الدكتور محمو فهمي حجازي بيننا الآن لغوي تتناول قضايا اللغة من الأدب، وأشرف على أعمال جادة تتناول قضية للمصطلحات والألفاظ، ولكنه لم يفاخر موقعه المعرفي وهو أنه عالم لغة، الدكتور أحمد مختار عمر لم يبرح حقل علم اللغة، وخاصة

حقلم العلم المعجم ، في الأعمال التي نعرفها على الوجهة الأخرى العمل الرائد للدكتورة سعاد المانع، عندما تناولت من صميم الأدب والشعر عملا ظل معجميا، ولكنها ناقدة، أبسط إذن بإيجاز إشكالا متهجيا عليك وعلينا نحن، لابد أن نحدد الخيار المنهجي ومن ورائه الخيار الذي سيتحدد ان كنا نريد نحن اللغويين ان نطرق الأدب ليفيد دلالة في ما يخص وجهة نظرنا حول الظاهرة اللغوية ويترك الثمار الأخرى لإخوتنا النقاد يتناولونها باستكشاف، ولكنها ليست المقصودة بذاتها من طرفنا نحن أم اننا - وإن كنّت من هؤلاء- أم اننا نتناول الأدب كفنقاد ويتوسل بمناهج علم اللغة كفنقاد فنفيد في نقدنا الأدبي ويترك الفوائض المعرفية لعلماء اللغة؟ معك أنت إشكال في هذا الموضوع، فليته يتحدد وليت المناسبة تكون فرصة لنتطلق في التحديد ولنتلقى في التواصل، وشكرا مرة أخرى، شكرا سيدي الرئيس.

الدكتور خليفة الوقيان،

شكرا دكتور عبدالسلام، الكلمة الآن للدكتور علي عقلة عرسان.

الدكتور علي عقلة عرسان،

شكرا سيدي الرئيس، اسمعوا لي ان ابدى - زملائي الاكارم - ملاحظة متصلة بالشق الاول من هذه الندوة، وليس من هذه الجلسة واضطر لذكرها نظرا لتوجه عام كان وراء اختيار موضوع هذه الندوة (الشعر والتنوير).

عقدت هذه الدورة باسم أحمد مشاري العدوانى، وتم اختيار الموضوع لنقف على جهد العدوانى وإبداعه من جهة، وعلى تأثيره الكبير سواء كان في الكويت أو في الخليج والسعودية، أو في المدى العربي بوصفه رائداً من رواد التنوير في هذه المنطقة، كيف أثر في سواه؟ كيف أحدث نقلة نوعية في هذا المجال؟ وكيف ظهر ذلك في شعر من تلاه أو من عاصره؟ هذه النقاط في الحقيقة افتقدنا الى تكثيفها لنقف على دور الرجل وعلى مدى ما تحقق في هذا المجال، وبالتالي الدراسات التي تناولت عدداً من الشعراء من أجيال مختلفة، معاصرة له أو غير معاصرة، لم تقدم لنا ما يشفي في هذا

الاتجاه، والأمل معقود على أن تثير هذه الندوة هذه النقاط لأن الدور التنويري لأحمد مشاري سواء كان في شعره، أو مواقفه، أو همه التربوي أو همه الثقافي الذي أدى إلى إحداث سلاسل، وهوريات، وتوجهات معينة لابد أن يكون قد أثر، وهذا اتجاه اجتماعي، واتجاه قومي، لأن الرجل لم ينفصل عن الاتجاهين وبالتالي من حقه علينا، ومن حق المرحلة علينا أن نتعمق في هذا.

النقطة الثانية الملموسة بشكل عام - وأنا أتعلم أن يتقبل الأساتذة الكبار النقاد هذه الملاحظة من مستشرف من بعيد لهذا - أنا ما زلنا نعاني من عدم اتفاق النقاد العرب على المصطلح، أو على الأقل تحديد حيز معين للاجتهاد في مجال المصطلحات يبقينا نحن المتابعين للجهد النقدي على صلة معرفية دقيقة بما يقال وايضا بما يُرمى إليه، وحتى لا نتشمت دائما في كل جلسات النقد أفكار ورؤى وجهود، فهل نتطلع مثلا الى اتفاق جاد على ندوة أو ندوات أو سلسلة لقاءات تحدد فعلا مصطلحا نقديا ويكون الاجتهاد في تطوير العمل من ضمن هذه المصطلحات بشكل عام؟ ليكون القارئ العربي والمبدع العربي وحتى الناقد العربي مواكباً لجهد الأساتذة وجهد المهتمين وتتراكم معرفة على أسس متفق عليها.

أصل إلى النقطة الثالثة والتي تتعلق بموضوع هذه الجلسة، غطى السيد الدكتور محمد فتوح أحمد جزءاً مما كنت سأتكلم فيه في هذا المجال، لكن أضيف بعض النقاط.

هناك في المرجعية لم نلاحظ تنقيحاً في مرجعيات معينة، هناك مرجعية معرفية هذه المرجعية المعرفية قد تكون تراثية، وقد تكون معاصرة قد تكون غربية أو من ثقافات أخرى، أو معاصرة من ثقافة عربية معينة للشعراء المدروسين أو للفترة المدروسة أيضاً هناك مرجعية في الواقع، سواء كانت في الاتجاه القومي أو السياسي ولكنها مرجعية تؤثر في الإبداع أو تحرض على الإبداع أو يؤدي الإبداع دوراً تغييرياً تنويرياً، تنويرياً إلى آخره، من خلال ملامسة هذه القضايا أو التأثير بها أو التعبير عنها، وهذه المرجعيات تشير إلى أحداث، تشير إلى تاريخ، تشير إلى صراع معين، مثلاً لم يكن خليل حاوي أو أي شاعر - فدوى طوقان أو سواها - بعيداً عن الصراع العربي

الصهيوني، عن الهم القومي عن أحداث في عقود خلت، هي محرض له ومحرك، وبالتالي تشكل مرجعية ما سواء في داخله كمبدع أو في الوسط الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي يتفاعل ويتعامل معه، هناك مرجعية قد نسميها مرجعية ذاتية هذا تحديد مصطلح للنقاد، لكن هي مرجعية تحرك المبدع ذاتياً، رومانسياً، أو عاطفياً أو شيئاً من هذا لكنها ليست بعيدة على الإطلاق عن المحيط الاجتماعي، أما المرجعية الثانية أو الشق الثاني من المرجعيات، مرجعيات فنية تتصل بالشكل بالتفعية بالعمود الخليي أو بقصيدة النثر بمعطياتها، فهذه الأمور لم توضح لنا ولم يركز البحث عليها بالشكل الذي يشكل لنا هيكلاً ما نبني من خلاله، أو نبني عليه أو نتفاعل في سياقاته المختلفة. شكراً سيدي الرئيس.

**الدكتور خليفة الوقيان،**

شكراً دكتور علي أنت تجاوزت الوقت كثيراً، ونرجو ألا يتجاوز بقية الإخوة الوقت بهذا المقدار، في ما يتصل بملاحظتك حول العنوان، الحق أن اللجنة التحضيرية رأت أن تقصر الحديث عن العنوان على محور واحد من محاور الندوة، وأنا أعتقد أن الأخوين اللذين تحدثا عن العنوان في هذا المحور قد نبها إلى هذا العلم، وإلى هذا الرائد التنويري، ونتمنى أن يكون تنبيههما دافعاً وحافزاً للإخوة الآخرين المشاركين.

**الدكتور محسن الموسوي،**

لا أريد حقيقة أن أقترح تغييرات أساسية في موضوع هذا البحث فللباحث مطلق الحق في أن يكيف موضوعه حسب ما يريد وحسب ما يشاء، ولكني أود أن أضيف شيئاً قليلاً إلى ما ورد في شأن مرجعية المفاهيم، لأن الموضوع يتطرق إلى مفاهيم تمس صميم هذه الندوة بالنسبة إلى مفهوم الشاعر وكذلك بالنسبة إلى مفهوم الشعر.

وأود أن أشير إلى أن المهاد القديم من جانب لمفهوم الشاعر، لا بد له من أن يحضر بشكل أو بآخر في أية مناقشة لموضوع الشعر العربي، من جانب آخر ينبغي ألا ننسى ونحن نتحدث عن طبيعة التفاعلات الجارية بين الثقافة العربية في النصف

الأول من هذا القرن تحديدا وما قادت إليه والعلاقة بالمفاهيم التي درجت في الغرب والتي أخذ عنها الشعراء العرب كثيرا، فعندما نستعيد مفهوم الشابي للشاعر، لا بد لنا من أن نستعيد أيضا مفهوم جبران خليل جبران الذي كان مفهوما شائعا بين الأدباء والمثقفين العرب لفترة طويلة من الزمن استمرت لفاية الاهتمامات الأدونيسية لمفهوم الشعر والشاعر، الرأي الجبراني كان حاضرا في أغلب المفاهيم التي دارت والتي جرى الحديث عنها في موضوع البحث بشأن فكرة عمر أبي ريشة على سبيل المثال (قضية الخلود)، الخلود.. العرب لم يتطرقوا إلى هذا الموضوع على أنه خلود كما نعلم سابقا، ولكن الفكرة المستجدة عندما جرت المعالجة في المفاهيم والنظريات الحديثة بين الفن من جانب، والحياة من جانب آخر جرى إعلاء لمفهوم الفن على هذا الأساس بقصد تمييزه عن الحضور الشخصي للشاعر أو الفنان، وكان هذا - كما يبدو لي - حاضرا في ذهن عمر أبي ريشة.

تختلف القضية عندما أريد أن أتحدث عن خليل حاوي، ليس لأنني سأحدث فقط أو ينبغي أن أتحدث عن الظاهرة (التموزية) أي الانتباه إلى الإرث الشرقي أوسطي القدي، والذي جرى تفجيره كما نعلم ليس فقط منذ أن ترجم (الفنن الذهبي) لفريرز، ولكن لأسباب مختلفة عديدة جرى تفجير هذا، وجرى التنظير إليه بكثرة في تلك الأثناء، عند تلك اللحظة ظهرت مفاهيم الانبعاث، الموت والانبعاث ثانية، ولكن كما نعلم ويعلم المطلعون على هذا الموضوع أن (الأرض الخراب) كانت أساسية أيضا في لفت الانتباه إلى هذه المفاهيم وإعادة بعث الحياة فيها ولكن بشكل آخر، كيف تطور المفهوم عند خليل حاوي؟ الاضطراب المعروف عند خليل حاوي بأنه لم يتطرق، نعم سيتطرق، لا سيما في (المسيح بعد الصلب) وما إلى ذلك وعدد كبير منهم تطرقوا إلى هذه القضية ولكن في مفاهيم الانبعاث أي للمفاهيم التموزية (الظاهرة التموزية) تحديدا، اختلف خليل حاوي - في تقديري - عن هذا المنحى لأنه أولا اختار لحظة النبوة التي قامت في (الأرض الخراب) وهي تحتمل التوق من جانب، والاحساس بأن الأرض خراب من جانب آخر، فهذا الاضطراب في هذه المساحة البئية كانت أساسية وغائمة في طريقة تفكير خليل حاوي، ولهذا تراه عندما يتنقل بين (السندباد) من جانب وبين (المسيح) من



جانب آخر، كان دائماً موزعاً ومشتتاً بين قضيتي التوق وقضية الواقع ، كيف لنا أن نأتي بمثل هذه المشاهدات أي الانتماءات المختلفة إلى أرض الواقع؟ عمر أبو ريشة لم ير أن ثمة خطراً يتهدد الشاعر شخصاً، ولكن كان يدرك أن الاختلاف يمكن أن يكون قائماً . مع خليل حاوي ويسبب وعيه وانتمائه الفكري والسياسي كانت القضية شائكة ومعقدة، وكان يرى بعين الرائي من جانب وبعين الوعي الآخر من جانب آخر أن المستقبل ليس بريئاً وليس مشجعاً ولهذا السبب في تقديري لو أخذت كل هذه المرجعيات لأمكن أن نأتي بتحسيد أكثر لقضية المفاهيم على أنني - كما قلت - لك جادة وللآخرين جادة أخرى والسلام عليكم.

الدكتور خليفة الوقيان:

شكراً دكتور محسن الكلمة الآن للدكتور حسن فتح الباب.

الدكتور حسن فتح الباب:

شكراً سيدي الرئيس، وشكراً أيضاً للأخ الباحث دكتور الداية، ملاحظاتي بسيطة جداً: أولاً من حيث الشكل، ملاحظة شكلية، يعني الفن دائرة الشعر، دائرة الفن..

الشعر فن، حتى إن كتاب أرسطو للمشهور اسمه (فن الشعر) فكان ممكناً أن نختار لفظة أخرى أكثر تعبيراً عن المضمون، بعد هذا أنا كنت أتوقع - وأرجو أن يكون في كلامي هذا مجرد تطوير أو اقتراح لتطوير البحث وإثرائه وتعميقه - أن يتناول البحث العلاقة الجدلية بين الشعر والفنون، لأنه كما هو معروف تؤثر الفنون كل منها في الآخر، مثل الألوان المستطرفة ينبع كل منها من الآخر ثم يصب في حركة دائرية متوالية، ويمكن أن نعتبر أن ظاهرة الجدل المتبادل بين الفنون بعضها وبعض، ظاهرة فنية معاصرة ابتدعها الشعر المعاصر، والشعر الحديث بصفة عامة، وإن كنا نجد بذوراً جينية لها في تراثنا الشعري، فالعلاقة ليست بين الشعر والفنون التشكيلية فقط، ولكنها موجودة أيضاً وقائمة ودالة بين الشعر والرواية والمسرح، فنلاحظ في ثورة الشعر الحديث أن تقنية القصة القصيرة قد انتقلت إلى الشعر مثل تقنية تيار الوعي،

مثل تقنية (الFLASH باك) العودة أو الارتداد إلى الخلف، نجدها في الشعر المعاصر.. تقنيات المسرح أيضاً نجد بعض القصائد عبارة عن قصائد لها أحداثها وبشخصياتها المتحركة حتى في التراث القديم قصائد أبي نواس كثير منها جداً تعتبر قصائد مسرحية، استفاد الشعر أيضاً أو وظف تقنية المزج والقطع أو (المونتاج) اقتبسها من السينما، وهكذا بالنسبة لباقي الفنون.

كنت أتوقع في هذا المسار نفسه أن يلفت نظرنا الباحث أو يبحث في العلاقة بين فن كالموسيقى خصوصاً البلوفينية أي العمل المركب وبين الشعر هل استفاد الشعر من فن السيمفونية مثلاً؟ من الفنون التشكيلية لما بنقول بلوقت، النقاد المحدثون أو الحداثيون يتكلمون عن الناحية البصرية ما العلاقة بينها وبين اللوحة التشكيلية؟ نعلم أن هناك رسامين.. فنانيين تشكيليين، استوحوا قصائد في لوحاتهم والعكس صحيح أي أن هناك شعراء استوحوا لوحات في قصائدهم ينطبق هذا على الموسيقى أيضاً وشكراً.

**الدكتور خليفة الوقيان،**

شكراً دكتور حسن. الكلمة الآن للأستاذ الدكتور نعيم اليافى.

**الدكتور نعيم اليافى،**

شكراً سيدي الرئيس، أنا أؤيد في الواقع معظم ما قاله الزملاء لاسيما الدكتور فتوح، والدكتور علي عقلة عرسان والدكتور عبدالسلام المسدي لذلك لن أكرر ما قالوه، سأكتفي فقط بملاحظة عامة ومجموعة من الأسئلة حول محور المرجعية أولاً ومحور اليوم أو ورقة اليوم ثانياً.

في ما يتعلق بمحور المرجعية لي ملاحظتان: الملاحظة الأولى: أن ثلاثة أبحاث من أربعة لم تكتب عن المرجعية وإنما جئرت مفهوم المرجعية وفق اختصاص ورقة كل صاحبها فإنيسان الدكتور فايز الداية الزميل والصاديق يعمل في علم الدلالة، ففهم المرجعية من خلال هذا العلم، وهكذا حتى نهاية الأبحاث، لذلك اقترح الدكتور علي عقلة

عربان أن تقيم مؤسسة البابطين ندوة حول هذه المفاهيم والمصطلحات، لعلنا نكتفي أو نتفق حول هذه الأمور، ثم هل من المعقول أن يكتب باحث في بحث عن المرجعية ولا يطلع أو لا يشير أو لا يوثق شيئاً من الكتب التي كتبت عن المرجعية، مصطلح المرجعية صحيح مصطلح إشكالي، لكن كتبت حول المصطلح، وحول المرجعية في الشعر العربي كتب كثيرة بدءاً من عام ١٩٨٥ حتى الوقت الحاضر، سبعة كتب على الأقل بداية مع المرید في العراق والسفرين الكبيرين (الشعر عند نهاية القرن)، ثمة أبحاث كتبت حول الموضوع ذاته هل من المعقول أن يأتي باحث فيبدأ من الصفر ويلغي ما قبله؟ ثم لدينا معجمعات كثيرة يمكن أن تحدد للدارس ما معنى المرجعية ويختار هو ما يشاء ويضعه بين يديه، هذا في ما يتعلق بأبحاث المرجعية ككل.

أما في ما يتعلق بورقة الزميل الدكتور، فأبني أسأل الاسئلة التالية: السؤال الاول لماذا لم تحدد مفهومك للمرجعية حتى نقيس بحثك على هذه المرجعية؟ أنا خرجت من البحث بعد قراءته ولم أفهم شيئاً من مرجعيتك، ولم أتعرف شيئاً الى كيف تفهم المرجعية، السؤال الثاني: هل من المعقول أن تختير نصوصاً شعرية لبحث جاد عن المرجعية من خلال ثلاثة أقاليم في بلاد الشام وعلى أي أساس اخترت عمر أبي ريشة وخليل حاوي وقنوى طوقان؟ هل لأن كل واحد منهم يمثل قطراً؟ يمثل مذهباً؟ يمثل جيلاً؟ ما العلاقة بين هؤلاء من خلال المرجعية؟ أحسست أن الاختيار كان عشوائياً وغير مسوغ، وغير ميرر.

هذه الأمور ستسوق الى شيء محدد ينبو عنه البحث العلمي، وهو أن الاختيار الأعم سيجر إلى اختيار أخص، وبالتالي سيجر اختيار أخص في الدائرة الصغيرة، لم نعرف ما مرجعية خليل حاوي، ما مرجعية قنوى طوقان، ما مرجعية أبو ريشة، في النهاية أنا في الواقع أشعر بأن هذا البحث يفض النظر الآن عن السرعة التي أتحت للزميل - أربعة أسابيع - وعن أنه ورقة للمشروع للمستقبل والمنهج، أعتقد أن الورقة أوقع الدارس فيها نفسه في مأزق، ما حدود هذا المأزق؟ لماذا؟ الجواب عند ما قاله الدكتور عبدالسلام المسدي، وشكراً لكم على كل الأحوال.

## الدكتور خليفة الوقيان،

شكرا دكتور نعيم، الدور الآن للدكتور محمود قهمي حجازي.

## الدكتور محمود قهمي حجازي،

أولاً أنا أحبي الدكتور فايز الداية على ورقة العمل التي قدمها، وقد وصفها بذلك وهي فعلاً ورقة عمل تثير فكراً، القضية التي ينبغي أن تحدد - خاصة بالمصطلح - فمصطلح المرجعية كما أشار متحدثون قبلي في حاجة إلى إيضاح وتحديد، كما هي الحال بالنسبة لمصطلح التنوير، وفوق هذا فالعنوان الأساسي لهذا البحث أو لهذه الورقة أكبر بكثير جداً مما نجد في داخلها، ففي داخلها نجد منطلقاً يبدو لأول وهلة أنه يتعامل بطريقة معجمية دلالية، عندما يقسم مجموعة كلمات إلى مجموعتين كبيرتين، ثم يدخل بعد ذلك مجموعة حُزَم، فإذا بنا نجد في الحزمة الأولى شاعر، شاعرة، شعراء شعر، حرف، أحرف إلى آخره، الحزمة الثانية كذا وكذا، كنت أتوقع بعد ذلك في إطار العمل المعجمي متابعة لاستخدام هذه الكلمات في تلك النصوص، وفي هذه الحالة نظل عند المستوى المعجمي كما أشار الصديق الأستاذ الدكتور المسدي، أما إذا تحركنا بعد ذلك إلى المستوى النقدي فنحن أمام مستوى آخر، وهو مستوى التوظيف الفني وهنا مجال كبير ورحب للعمل، فالقضية هنا أن الأستاذ الدكتور الداية حاول أن ينطلق من شيء محدد وهذا الشيء المحدد هو مجموعة كلمات انتظمت في مجموعات أو في حُزَم، إكمال هذا العمل وتنمية هذا العمل يمضي بنا إلى مستوى معجمي، ويمكن أن نقف عنده أو إلى مستوى نقدي فني عندما نبحث التوظيف الفني لذلك وهذه المجموعات الدلالية أكبر بكثير من مجموعتين ولذلك هذا منطلق مهم يكون ورقة عمل لكنها تحتاج إلى إجراءات واضحة وبهانة وصعوبة في الوقت نفسه حتى نصل إلى ما ننشده من استخدام رشيد لمنطلقات علم اللغة لتحليل عميق للنص الأدبي، وهذا كله في إطار الانطلاق من المعجم إلى ما نريد، وهناك أفاق أخرى كثيرة للمرجعية لكن الشيء الذي لفت نظر الكثيرين هنا، أن هذا المفهوم استخدم أو هذا المصطلح استخدم في هذه البحوث بدالات مختلفة مما يطرح أهمية تحديد المصطلح قبل أن نشعر في استخدامه على نحو مضطرب. شكراً.

## الدكتور خليفة الوقيان،

شكرا دكتور حجازي المتحدث الأخير هو الدكتور محمد لطفي اليوسفي.

شكراً سيدي الرئيس أريد أن أبدأ بملاحظة تخص في الحقيقة مفهوم النقد الذي نستنتجه من هذه البحوث. لست أدري عندما أقرأ أنا دراسة أو بحثاً أحس بنوع من البراعة نتعامل فيها مع النصوص، نتعامل ببراعة كبيرة بموجبها تصبح الكتابة النقدية قائمة على التسليم بأن كل نص كتب وفيه بعض بديع بعض استعارات ووزن وقافية هو شعر ونشرع في الدراسة، والحال لست أدري إلى أي مدى أن المطلوب منا هو ملاحظة ما يتكتم عليه النص الشعري العربي المعاصر من مأزق، هذه المأزق التي تعد في حد ذاتها معايير لمأزق الثقافة العربية، باعتبار أن سؤال الشعر في رأيي هو المستقر الذي تلتقي فيه أسئلة الراهن الثقافي العربي. السؤال هل هي براءة؟ أم أن السياسي اتخذ شكلاً مواوياً واندس في الثقافي فصرنا نتكتم عندما يتعلق الأمر مثلاً بجهتي التي أندسها، أو بمنطقتي التي أقطن فيها، أتكتم على لحظات الوهن القائمة في ما أحسبه شعراً والحال أنه في الحقيقة ليس بشعر لاسيما أننا نعزل النص عن مسار التحولات التي شهدتها الشعر العربي المعاصر منذ شوقي إلى اليوم، والحال أن لا معنى في رأيي لأي نص، لا معنى لأي كتابة خارج هذا المسار وهذا التاريخ، وبالتالي يقع إعلاء نصوص هي في الحقيقة تعد من طفيليات الشعر العربي المعاصر، وأريد أن أسأل في ما يتعلق بهذا البحث، بما يتعلق بالمرجعية، وقد تحدثت عن التراث وأرجو للمعزة ببراعة أيضاً، هل أن علاقة الشاعر بالتراث هي علاقة استكشاف بموجبها حينما يحل التراث في النص الحديث يقع تحرير اللبج في والمتوحش الذي حرص العرب القدامى على إلفائه وترويضه بشكل من الأشكال؟ أم أنه يقتطع من القديم العربي ما به يوهنا أنه نص أصيل، فيباليه التراث مكرأ بمكر ويصبح حضور التراث في النص اشارة على وهنه وضعفه. بالنسبة إلى الاسطورة هذا خليل حاوي والشعر العربي المعاصر ينثره والسياب وغيره.... الاسطورة عُدت علامة معاصرة لكننا حين ننظر في النصوص نلاحظ أن الاسطورة كثيراً ما تُنزع من منابتها، تخلع قهراً وتستدعى استبداداً، وتجبر على النزول في غير أوطانها فتبالي النص مكرأ بمكر، وإذا بحضورها في النص اشارة أيضاً على وهنه لا على قوته ومعاصرتة وبالنسبة إلى الواقع، أنا اعتقد أن شاعرة مثل فدوى طوقان -- صحيح شاعرة كبيرة -- قرأنا ما بعقلية طلاب في الثانوية العامة، وكنا

معجبين، عندما نقرأها الآن بوعينا الجديد وبمنجزات القصيدة العربية المعاصرة، ندرك أن هذا الشعر رغم كبر المرأة وإكبارنا لها في منتهى التواضع، لا سيما أن المرجع عندها هو الواقع، والواقع هو الذي جعل قصيدة فدوى تعود إلى التصور البياني القديم وتلغي تقريبا في أكثر من مواضع من قصائدها المنجز الغني الذي تمكنت القصيدة المعاصرة من إنجازه وتحقيقه، ولهذا أرجو المعذرة إذا تكلمت بهذا الحماس، فالمسألة تهمني شخصا من قريب، ولذلك اعتبرت التنوير.. فهمت التنوير شخصا أن التنوير مسألة ليست اجتماعية ولا نضالية وإنما التنوير هو هذه الرحلة رحلة التصدع والانقطاع داخل القصيدة. التنوير يعني ما جاهدت القصيدة منذ شوقي إلى اليوم لتحقيقه، أعني الانعتاق من الإنشائية القديمة والبيانية القديمة، والخروج إلى دائرة جديدة أعني دائرة الكتابة من جهة كونها فعل وجود، وهذا ما أريد أن أقوله وشكرا.

الدكتور خليطة الوقيان،

شكرا دكتور يوسف، الآن نترك للدكتور فايز الداية بضع دقائق للرد على مداخلتكم فليتفضل.

الدكتور فايز الداية،

كانت نغمة القرار هي أن هذه ورقة، وهي مشروع، وجاءت نغمة الجواب لترد على ذلك، ولعلنا من خلالهما نصل إلى إيقاع جميل ومفيد، وكل ما قيل مفيد لهذه الورقة بلا ريب وهناك نقاط أحب أن أوضحها لا أن أدفعها.

لماذا اقتصر هذا البحث على هذه المساحة وعلى هؤلاء الشعراء؟ مضطر إلى أن أنكر الأيام والأسابيع وأقول إن بحثا نقديا له جديته لا بد أن يتقيد بمادة يمكن أن يقدمها وأن تكون مقبولة هذا أمر لا مرية فيه. كيف اجتاحت هكذا دواوين ومساحات وأقدمها في كلام جاد ومفيد، لهذا اقتصرنا على حيز صغير يمكن أن يكون جادا، ويمكن أن يستكمل فيما بعد واخترت له منها أناقشه واستفدت من كلام كثير قيل فيه، إذن الاختيار حتمته المدة الزمنية أساسا، وكان عندي كوم من البطاقات لشعر السياب وكان يحتاج إلى ضعف هذا الوقت قرأت... أعماله وشعره واستخرجتها،

وكانت تحتاج إلى ضعف هذا الوقت الذي بذلته وهو شهر من الزمن إذن هذا امر ليس في يدي وإنما تكيفت معه علميا وبالقدر الممكن.

بعد ذلك الاختيار لهؤلاء الشعراء لابد من اختيار رقم واحد سأختار اثنين أو ثلاثة أو أربعة لن اختار عشرين اخترت عمر أبا ريشة هو من سوريا من جانب من جوانب الشام خليل حاوي من لبنان، ولدوى طوقان من فلسطين وجمعت الشام ، أبو ريشة تجربته متقدمة. قال الشعر منذ الثلاثينات، حاوي جاء بعده، طوقان كانت متأخرة زمناً، إذن هناك معايير زمنية، معايير مكانية ثم اللون مختلفة لون خليل حاوي مختلف عن لون أبي ريشة بلا شك في أمور مختلفة عن فدوى طوقان، إذن هناك تنوع حدثت هدساً نقدياً علمياً أنه من الممكن أن يعطي التنوع، إذن هذا ما أستطيع أن أقوله عن الاختيار وعن المساحة، والدراسة تحتاج بلا ريب إلى شعراء كثيرين آخرين.

هناك نقطة وقع فيها لبس في ما أتصور. أنا لم أتناول مرجعية الشعر عند هؤلاء الشعراء الثلاثة لا.. أنا اخترت زاوية مفهوم الشعر عندهم... دائرة الشعر عندما وقف الشاعر وتحدث عن الشعر ما مرجعيته؟ أما مرجعية الشعر فهو كل الشعر كل الديوان، وهذا من غير الممكن أن يطرح هنا، ولم أطرحه، إذن المقترحات الجيدة والجميلة تكون عندما نقرا النواوين كاملة ونقرا مرجعيتها، أما أنا قلت دائرة الشعر، مفهوم الشعر عند هؤلاء... صراحة وتوضيحا، أما مفهوم الشعر الذي تشكل الشعر وفقه فهذا شأن آخر كما أتصور أنكم توافقونني عليه. إذن هذه نقطة وفيها ملحوظات كثيرة مفيدة لا شك في التصور الثاني.

وأما الإشكال الجميل التي طرحه الصديق الاستاذ الدكتور عبد السلام المسدي، فانا مدرك ما قاله ذات يوم قبل سنة واليوم، وأنا مدرك للفروقات والإشكالات ولنقص يكون هنا وهناك، ولكننا نرى إشكالا أكبر أن أهل اللغة يتكون النقد، والعمق في النقد ويقولون يا نقاد تعالوا وهؤلاء لا يستجيبون في كثير من الأحوال، وأخصص فأقول من هذا الناقد الذي أخذ منجزا لغويا لباحث لغوي وأكمله نقدياً؟ لا أنا أو هو.. هذا إشكال واقع من ينكره فليقل ولنتحدث فيه. إذن المنجزات اللغوية أكوام على الرف والنقاد يبدؤون من الصفر بنقديتهم إذا صح هذا التعبير ويأرائهم النقدية لا يعيرون ذلك بالأ

إلا قليلا، إذن أنا أحاول مع العثرات - والتي أدركها تماما - أحاول أن أجمع الطرفين في يد واحدة لعلني أفلح، ولعلني أعطي نتيجة مشتركة. أنا غير غافل ولكني مستفيد من هذه الملاحظة يا دكتور عبدالسلام. وهناك ملحوظات عن مرجعيات كثيرة لم تذكر راجع لأنني اخترت دائرة محددة. أيضاً الملحوظات المفيدة جدا للدكتور محسن الموسوي فعلا يمكن أن استفيض في هاتين الدائرتين في مفهوم الشعر وفي توثيقه على النحو المفصل، هذا أمر لا ريب فيه، ملحوظات أخرى أيضا دخلت في هذا الحيز واعتقد أن النقاط الأخرى تدخل في هذا الإطار وحديثها طويل أيضا ومفيد، أشكر لكم ملحوظاتكم القيمة، ولعلنا نلتقي من خلال اختلافاتنا هذه إلى صورة عن المرجعية وعن التنوير وعن عمل متماز متكامل وشكرا لكم.

الدكتور خليفة الوقيان،

شكرا للباحث الكريم الدكتور فايز الداية، وشكرا لكم جميعا، والكلمة للأستاذ عبدالعزيز السريع.

الأستاذ عبدالعزيز السريع،

في البرنامج لابد ان أنكر الإخوة أن الجلسة الختامية ستكون في الغد إن شاء الله في الساعة العاشرة صباحا واليوم نحن مدعوون إلى الأمسية الشعرية ستتحرك السيارات بعد قليل إلى مقر الأمسية في القاعة الكبرى بالمجمع الثقافي، ونأمل في الغد أن تكون جلسة الغد الختامية جلسة مفيدة وتحظى بحضور الجميع إن شاء الله وشكرا.

الدكتور خليفة الوقيان،

شكرا لكم وإلى اللقاء في الأمسية الشعرية.





---

الجلسة  
السادسة

---

رئيس الجلسة الدكتور سليمان الشطي،

بسم الله الرحمن الرحيم،

نرحب بكم، ونبدأ الجلسة السادسة من اليوم الرابع حيث سنتابع المحور الثالث والخاص بالمرجعيات، وسيكون مرتبطاً النقاش في هذا اليوم عن المرجعية في القصيدة العربية في كل من الجزيرة العربية والمغرب العربي.

سنبدأ أولاً بالباحث الأول الأستاذ الدكتور محمد لطفي اليوسفي ليقدم لنا المحور الخاص بمرجعية القصيدة في المغرب العربي وقبل أن أدعوه لالقاء بحثه أود أن أعرفه ولو أن المعروف لا يعرف..

- ولد عام 1951

- دكتور في اللغة والآداب العربية من 1984

- أستاذ بجامعة تونس الأولى، كلية الآداب، منوبة.

من مؤلفاته:

- في بنية الشعر العربي المعاصر، 1985

- دراسات في الشعرية (الشابي نموذجاً) بالاشتراك مع أساتذة آخرين، 1987

- كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد 1992

- لحظة المكاشفة الشعرية - تونس 1992

- البيانات بالاشتراك مع : أدونيس، محمد بنيس، أمين صالح وقاسم الحداد.

- بحث عن (الكتابة لعبة غواية لا تنتهي) 1993

فليتفضل.

## البحث الثاني عشر

### مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في المغرب العربي

د. محمد لطفي اليوسفي

- 1 -

تمثل أسئلة الشعر بالمغرب العربي جزءًا صميميًا في مسار التحولات التي ما فتئت القصيدة العربية المعاصرة تنجزها وتحياها. والناظر في تاريخ هذه القصيدة يدرك ، بيسر، أنها ما فتئت تفتتح مجراها مأخوذة بفكرة الخروج والابتداء، الخروج عن الطرائق التي عليها جريان الشعر في القديم العربي وعليها متصرفه لابتداء نمط من الكتابة يفتتح قدام الشعر درويًا ومسالك لا عهد لذلك القديم بمثلها.

تبعا لذلك تشكل خطاب الحداثة الشعرية في الثقافة العربية مسكونًا، إلى حد الهوس بفكرة المحو. جاء التحديث الرومانسي فأعلن الخروج على النمط الإحيائي وعلى الشعر العربي الذي يتكى عليه جماعة الإحياء، وحرص على ممارسة فعل المحو وحدث الابتداء. يقول الشابي معبرًا عن تصور أدار رؤية التحديث الرومانسي وانتظما:

«لقد أصبحنا نتطلب أنبا قويًا عميقًا يوافق مشاربنا ويناسب أذواقنا في حياتنا الحاضرة... وهذا ما لا نجده في الألب العربي ولا نظفر به لأنه لم يخلق لنا نحن أبناء هذه القرون بل خلق لقلوب أهرستها سكين الموت<sup>(1)</sup>».

ثم جاءت قصيدة التفعيلة مسكونة بالهاجس نفسه. وتحركت داخل الرحاب ذاتها. ألغت التحديث الرومانسي وأعلنت الابتداء. فلقد انطلق أصحابها في

---

\* اختار الناقد عنوانًا آخر هو: مرجعية القصيدة بالمغرب العربي (محلة الابتداء من أول)

ممارساتهم الشعرية من قناعة مضمرة عبر عنها أدونيس قائلاً: «لا تنشأ الحدائث مصالحة بل تنشأ هجوماً. تنشأ إذن في خرق ثقافي جذري وشامل لما هو سائد»<sup>(2)</sup>.

دخل هذا القضاء نفسه افتتحت «قصيدة النثر» مجراها محملة هي الأخرى، بالأهواء نفسها، حريصة على التخلص مما تعتبره قديمها (أي قصيدة التفعيلة). يعلن فاضل العزاوي، معبراً عن رؤية جماعة «قصيدة النثر»: «القصيدة الجديدة هي التي تخلق قوانينها الخاصة بها حيث لا توجد قوانين مقررة سلفاً إطلاقاً»<sup>(3)</sup>.

## - 2 -

هذا هو المشهد الشعري العربي الآن.

تاريخ مليء بالتصديعات. كل حركة تنشأ التخلص مما تعتبره قديمها، وتهفو إلى محوه كي تشرع في الابتداء. تاريخ طافح بالسجال والرغبات والأهواء.

## - 3 -

والثابت أن هذه التصديعات والانقطاعات هي التي جعلت القصيدة العربية المعاصرة تنهض محملة بمآزقها، وتفتتح مجراها محكمة بالانففاع والانكفاء، بالقوة والوهن، بالطموح والانكسار. وهي التي جعلت الخطاب النقدي العربي المعاصر لا يتفطن إلى أن مأزق الكتابة في الثقافة العربية يعلن عن نفسه وفق أكثر من طريقة. ويتزيا، في السر، بكثر من قناع. لذلك تتم عملية تشظية المآزق ويصبح مدار السؤال: الشعر المغربي / الشعر العراقي / الشعر التونسي / الشعر المصري... الخ.

وبذلك تتم عملية حجب لعلاقة التمازج والاعتداء التي ما فتئت تحصل بين التجارب والنصوص، وتجعل البعض من تلك التجارب والنصوص عبارة عن مراجع متكئة على نفسها في صميم البعض الآخر، عالقة بمنجزها الفني على نحو معين في التستر والتخفي. وهذا يعني أن البحث في مرجعية النص يصبح في هذه الحال، ضرباً من التحايل والمغالطة أن لم تقع الاحاطة بتلك العلاقة الخفية التي تفتح التجربة على مراجعها المتوارية في صميمها. ذلك أن للنصوص الإبداعية مكرها، ولها أيضاً

سلطان هو الذي يجعل البعض منها يفتنني البعض الآخر ويصهره في محارقه. فيتحول النص المرجعي المتواري في تلاوين النص الذي استدعاه وصهره إلى طاقة يتمكن النص بواسطتها من الانفتاح على ما تأسس قبله من ابداعات ويصبح، تبعاً لذلك ، حلقة نامية في مسار الابداع. فالنص كيان تاريخي، وهو لا يستمد ابداعه إلا من جهة كونه كياناً تاريخياً. انه يفتح مجراه مأخوذاً بقديمه وماضيه منشداً إلى ذاكرة (ما تأسس قبله من نصوص) وفي لحظة الكتابة يرد ذلك القديم ، ويحضر الماضي، وتطرح الذاكرة مخزونها. فيصبح النص مهبطاً بالتلاشي في ما ليس منه. وهو لا يتمكن من افتتاح مجراه الخاص الا إذا حقق الانقطاع عن مراجعه وقديمه، وانتشل نفسه مما علق بالذاكرة من مسالك الابداع وديوه التي افتتحتها في ما مضى نصوص أخرى. لكن ابداعية النص مشروطة ايضاً بتحقيق التواصل مع ذلك القديم وتلك الدروب والمراجع، لا للطلول فيها وأنباعها، بل لفارقتها والتغاير معها بعد صهرها في محارقه، لأن التغاير مشروط بالتواصل معها والانقطاع عنها في الآن نفسه.

لذلك رأينا أن نقارب مرجعية القصيدة بالمغرب العربي انطلاقاً مما يتكلم عليه تاريخها من جراحات وتصدمات وانقطاعات ستظل تضع الكتابة الشعرية بالمغرب العربي في حضرة قدرها ومستحليها: الابتداء من اول لأن التصدمات والانقطاعات، من جهة كونها انكسارات وفجوات، إنما تعطل امكانية وجود حركة تحديثية تنويرية تنتمي في التاريخ، وهي من جهة كونها ثقباً وفراغات ، إنما تؤدي إلى التفتت والتشظية، تفتت التجارب التحديثية التنويرية وتشظيتها.

- 4 -

والناظر في مسار التحولات التي شهدتها الممارسة بالشعرية بالمغرب العربي يلاحظ أنه مسار مليء بالفجوات والانقطاعات لا بالتواصل والاستمرار والنامي. ابتدأت التحولات تاريخها مع الشبابي ومنجزاته، لذلك سيظل الشبابي، بالمغرب العربي، يملك سحر الرمز وفتنته وجاذبيته، ولذلك ايضاً ظلت الأجيال الشعرية المتعاقبة، على

اختلافها وتباذ أطروحاتها وطموحاتها، تحيطه بهالة من التقديس. إنه أول مغربي يسهم على نحو صارم، في صياغة أسئلة الحدأة الشعرية وهو أول مغربي يسهم شعراً وتظيراً، في تعميق حدث مسألة الذات في الثقافة العربية، ويعلم شرعة الخروج والانشقاق والابتداء..

أعلن الانشقاق عن نفسه في ديوانه «أغاني الحياة» في شكل تغيير طال مفهوم الشعر وطرائق انجازه ، وطال وظيفته أيضاً. لم يأت حدث الخروج اتفاقاً، ولم يتحقق فعل الابتداء صدفة ويحاً. ذلك أن الانشقاق اختيار أتاه الشاعر ونظر له طويلاً في كتاباته النظرية<sup>(4)</sup> : «لقد أصبحنا نتطلب أدباً قوياً عميقاً يوافق مشاربنا ويناسب أذواقنا.. لا ينبغي لنا أن ننظر إلى الأدب العربي كمثال أعلى للأدب الذي ينبغي أن يكون، ليس لنا الا احتذائه ومحاكاته في أسلوبه وروحه ومعانيه»<sup>(5)</sup>. هكذا نظر الشابي للخروج والابتداء جازماً ، في الآن نفسه، بأن الخلل ليس في الشعر العربي القديم فحسب بل في الخيال الذي أنتجه . وذلك الخيال «أجذب كالصحرى» التي نما فيها وتدرج<sup>(6)</sup>.

صحيح أن هذا التصور قائم على نوع من الاطلاقية هي التي جعلته لا يدرك أن النص الأدبي القديم يمتلك طريقتين في الحضور. أحدهما تاريخية، بموجبها ، ينزل النص في لحظته التاريخية ، ويمتلئ بصخبها ، فيفي بحاجات معاصريه، أما الثانية فإنها تمكنه من كسر لحظته والافلات من سلطة التاريخ وقسريته، فيوجد وجوداً لا تاريخياً، وفي بحاجاتنا لذلك يظل حاضراً بيننا، فاعلاً فينا، له علينا وعلى نصوبنا سلطان، ولذلك أيضاً يظل عالماً في ذاتنا كالوشم في قاعها منسباً في لغتنا وقادراً على الانسراب إلى النصوص التي تحرص على تخطيه وهدمه وتجاوزها. حتى أنها كثيراً ما تتحول إلى تنوع فجّ على بعض منجزاته فيما أصحابها يعتقدون أنهم قد كرسوا الانشقاق عليه وحققوا الانقطاع عنه. وصحيح أيضاً أن هذا التصور يضعنا في حضرة ما داخل أسئلة الحدأة الشعرية من تبسيط مرده الامتثال للرغبات والانتقياد للأهواء، ولكنه يظل مع ذلك بمثابة لحظة أعلن فيها الانشقاق عن نفسه وضبط حدوده ورسم مداه.

تجلى الانشقاق على مستوى الممارسة الشعرية في شكل عدول عن الغرضية، وللغرضية تاريخ، ولها أيضاً مدى يمتد على أكثر من أربعة عشر قرناً. فلقد انتظمت الشعر العربي وإدارته بدءاً بامرئ القيس وصولاً إلى شوقي. لم يأت الانشقاق هنا أيضاً من قبيل الاتفاق، ولم يكن وليد الصدفة والبخت، بل كان اختياراً أعلن عنه الشاعر في نبرة تقريرية لخبارية غايتها الإلحاح والتأكيد:

شعري نفاسة شعري

إن جاش فيه شعوري

.....

لا انظم الشعر أرجو

به رضاء الأمير

بمدح أو رثاء

تهدي لرب السمرير<sup>(7)</sup>

هكذا أعلن حدث الخروج عن نفسه وطلال مفهوم الشعر ووظيفته، ذلك أن الغرضية التي تحرك في رحابها الشعر العربي القديم لم تكن مجرد موضوع للقول أو مداراً له. إنها الموضع الذي تتجلى فيه رؤية العرب القدامى للعالم، وينكشف فيه موقفهم من الكلمة وما يطلبونه منها فلقد ألح المنظرون القدامى بدءاً بالجاحظ وصولاً إلى حازم القرطاجني وابن خلدون على أن «الشعر كلام مخيل»<sup>(8)</sup> والكلام المخيل في تصورهم، «هو الذي يجمع إلى جودة الافهام جودة الالذذ»<sup>(9)</sup> ويتولد (الالذذ) عما ينبني عليه القول من أبعاد جمالية تثير اللذة في ذات المتلقي أما (الافهام) فينتج عن الافادة التي تحصل للمتلقي. والافادة إنما يحققها المعنى المراد إيصاله إلى المتلقي قصد استنهاضه لفعل شيء أو استفزازه للنفور والعدول عنه. لذلك تمضي الأقاويل الشعرية في اتجاهين كبيرين ولا خيار: للدح والهجاء. مدح الخصال المدحوة بتحسينها وتجميلها واستنهاض المتلقي لطلبها، وذم الخصال المنومة للتغيير منها وتبقيها في ذهنه.

نتج هذا التقييد الذي يرسم للشعر حدوده وضمافه عن رؤية تحصر وظيفة الشعر والكلام إجمالاً في مدى تحقيقه للنفع بالمعنى الاجتماعي إذ الغرض من الكلام، في نظر أصحابها، «أنما هو استفاد للضر واستجلاب المنافع»<sup>(10)</sup> وأدى إلى موقفين في غاية

الخطورة، فلقد عدت الكلمات بمثابة أوعية للمعاني. فتم الفصل بين اللفظ والمعنى (الشكل/ المضمون). ووقع الالتصاق على أن «اللفظ جسد روحه المعنى»<sup>(11)</sup> وهذا يعني أن اللفظ كالجسد عارض متبدل فإن. أما المعنى فإنه كالروح خالد لا يتبدل ولا سلطان للبدن عليه. لذلك جزم القدماء بأن «الشعر تجويد للمعاني»<sup>(12)</sup> وذهبوا إلى أن الشاعر المبدع ليس ذاك الذي يبتدئ المعنى ويخلقه فيما هو يبتدع طريقة في تصريف الكلام لا عهد لغيره بمثلها ، بل هو ذلك الذي يلتقط المعاني المتعارفة التي جرت مجرى العادة في المدح والهجاء، ويوجدوها، أي يخرجها اخراجاً جميلاً جديداً لم يسبق إليه.

واضح إذن أن الخروج عن الفرضية إنما يمثل في حد ذاته ، إفلاتاً من دائرة التصور البياني القديم، وانعتاقاً من الرؤية التي تنتظمه وتديره. ذلك أن الفرضية متولدة عن موقف العرب من المعنى وكيفيات انتاجه ، راجعة إلى موقفهم من الكلام وطرائق اجرائه وتصريفه. وهي متولدة عن رؤيتهم للعالم وطريقة مقامهم على الأرض.

والثابت أن هذه الرؤية البيانية الميتافيزيقية التي تقصي الشاعر من نتاجه، وتحصن وظيفة الشعر في تحقيق النفع بالمعنى الاجتماعي، وتفصل ما بين اللفظ (الجسد) والمعنى (الروح) ، هذه الرؤية التي بموجبها تصبح الكتابة متجيداً لقيم المجموعة وإعلاء لقيم المجموعة هي بالضبط، ما نهض الشعر المعاصر ليتفاير معه ويتخطاه ويفلت من دائرته وسلطانه، وهي التي منحت أسئلة الهداة الشعرية في الثقافة العربية كل مبررات وجودها. لذلك تشكلت أسئلة الشعر في كتابات الشابي عاتية عاصفة متوترة. وأعلنت عن نفسها في تنظيراته في شكل دعوة إلى تخلي القديم العربي ونسيانه وتجاوز منجزه. لأن العلاقة الوحيدة الممكنة مع القديم العربي ماثلة، حسب الشابي، في الانقطاع عنه لابتداء نمط من الكتابة يتفاير مع مجمل النتاج الشعري العربي من جهة المفهوم والوظيفة وطرائق الانجاز.

هذه هي الأقالييم التي أشار إليها الشابي في كتاباته ، وحاول أن يصدر عنها ويكرسها في ممارسته الشعرية، فلقد جاءت الكتابات النظرية النثرية لتعضد الشعر وترسم قدامه دروب الاتعتاق من الرؤية البيانية الميتافيزيقية، ومسالك العبور نحو



المخالف والمغاير والجديد. والناظر في التحولات التي طل الشعر العربي المعاصر ينجزها ويحيها، منذ العشرينات إلى اليوم، يدرك، بيسر، هذه الأفاق وتلك الأقاليم التي أسهم الشبابي في الإشارة إليها، وجاءت بمثابة نتيجة لتعميق الأسئلة التي كان الشبابي قد اكتوى بنارها في زمانه ذاك.

#### - 5 -

هكذا وضعت الممارسة الشعرية في حضرة قدرها: ابتدأت القصيدة رحلة العذاب بحثاً عما يضمن لها فعل الانعتاق من الرؤية البيانية الميتافيزيقية، وافتتحت مجراها محكومة بالقلق والبحث. وتوغلت بعيداً داخل منطقة الخطر. مع الشبابي وجيله من التحديثيين<sup>(13)</sup> بدأت مغامرة البحث ورحلة العذاب. وظلت تتسع وتمتد وترسم قدام الشعر دروب الانعتاق من عقال الرؤية البيانية وما تنبني عليه من استباحة ونهب، نهب الشعر واستباحة الشاعر. فلقد صدرت هذه الرؤية عن وعي حاد بخطورة الكلام بفننته وسلطانه<sup>(14)</sup> لذلك حرصت على ترويض الشعر وتسجينه ولجم المتوحش فيه. فحدث من اندفاعاته باختزاله في غرضين كبيرين: المدح والهجاء. وأفقرته باعتصامه في بعده النفعي. واستباحته الشاعر بالالاحاح على أن دوره إنما يتمثل في التقاط المعاني المتعارفة، المعاني «الملقاة على قارعة الطريق»، وتجيدها «بإخراجها في أحسن صورة من اللفظه، وبذلك أقصت من نتاجه وعصفت بحريته. فكفّت الكتابة عن كونها فعل وجود، كفت عن كونها موضعاً وفضاء فيهما تسترد الذات حريتها وتنكشف بكل أبعادها: بنزواتها وأهوائها، برغائبها وميلها العاتي للوقوف في وجه المحرمات والمنوعات، وهدم المطلقات والسلط والمتعاليات. وكفت الكلمات عن كونها ميدان المواجهة، مواجهة الكائن لهشاشته، وإقبره العاتي تحت الشمس. وتحولت، نتيجة الفصل بين اللفظ والمعنى، إلى أوعية فارغة خواء، أوعية مدارها ومحصل أمرها احتضان المعنى «لصونه من الفساد» والنسيان.

ههنا بالضبط تنزل أسئلة الشعر التي ابتدأها الشبابي مع أبناء جيله من التحديثيين. وههنا بالضبط اتخذت المغامرة حجمها ومداه. ولقد شرعت الكتابة

تلمس الدروب التي تضمن لمرتادها الافلات من عقال الرؤية الميتافيزيقية، والمسالك التي ترجع للكلمات بهاءا وعنفها ولهبها من جهة كونها هي التي تسمي المعنى وهي التي تبتدئه وتخلقه وتصير به إلى الوجود، وترجع للشعر ماهيته من جهة كونه فعل وجود. فيه تسترد الكلمات قدرتها على الخلق والتأسيس والابتداء. وفيه تسترد الذات حريتها، وتمثل في حضرة الأبعاد جميعها: الواقعي والخيالي والأسطوري. فلا تكفي بالتقاط الواقع ووصفه بل تثريه وتغنيه إذ تفتحه على ما غاب من أبعاده فتنتشل الموجودات وتسجنها في عقال بعد واحد من أبعادها.



هذه الرغبة العاتية في العودة باللفة إلى ما كانت عليه في البدء هي التي جعلت الشابي يدين «الخيال الصناعي» ويقتصر للخيال الشعري<sup>(15)</sup> لأن الأول إنما يعلن عن نفسه في شكل صنعة وزخرف وتحلية للكلام. أما الثاني فإنه يفتح قدام الشعر دروب الانتماق من الميتافيزيقا ومكرها. وهي التي جعلت الشابي يدفع بلغته بعيداً داخل منطقة الخطر. فيكتفي بالتشبيه البسيط حتى لتكاد لغته، في بعض الأحيان، ترد عارية من الشعرية، وتسقط في الاخبار والتقارير. هكذا صارت الكتابة فعل وجود. إنها ليست تمرساً بالكلام ومقدرة على تحليله وتوشيته وزخرفته، بل هي موقف من الكلمات ينشد تجديدها، وموقف من اللغة يحرص على العودة بها إلى ماهيتها من جهة كونها فعل خلق وتأسيس وهي، في الآن نفسه، موقف من العالم وطريقة حضور فيه. لذلك أنها لا تصف الموجود بل تعيد انتاجه وابتناؤه في الكلمات لتضعنا في حضرة ما تحجب وراء الواقعي من خيالي، وما توارى في صميم الخيالي من أسطوري. لذلك يتماس الشعر مع الأسطورة أيضاً. وتصيح الرموز الشخصية التي يبتنيها الشعر معابر منها تتسلل الرموز النمطية المشتركة وتشرع في العمل<sup>(16)</sup>.



من هنا يتبين لنا أن تجربة الشابي ومنجزاته وأسئلة الشعر لديه إنما تمثل لحظة في مسار للتوجه التنويري التحديثي الذي ما فتئت القصيدة العربية المعاصرة بأسرها

تكرسه وتصدر عنه. إنها لحظة في مسار التحولات. وهي لحظة مشرعة على الأتي الذي لم يصير بعد، أي على ما ستجزه حركة التحديث الشعري في الثقافة العربية منذ بداياتها إلى غد. وهذا يعني أن لا معنى لتجربة الشابي خارج مستقبلها، أي خارج ما ستجزه الأجيال اللاحقة. ولا معنى للأسئلة التي صاغها واكتوى بناها خارج ما ستشده أسئلة الحدثة الشعرية من تعدد وتعميق تقوم به الأجيال المتلاحقة.

ومن هنا يتبين لنا أيضاً لماذا تحول الشابي في المغرب العربي إلى رمز وامتلك سلطة الرمز. إنه أول مغربي يسهم في وضع الممارسة الشعرية على عتبات الانعتاق من الرؤية البيانية الميتافيزيقية، ويكتب الشعر لا باعتباره صناعة تدرس بها، بل باعتباره حدثاً تنويرياً وقيل وجود. لذلك ستحرص الحركات الشعرية التي حاولت في السبعينات أن تكرر الانشقاق على الكتابة الشعرية السائدة بالمغرب العربي<sup>(17)</sup> على إعلائه وتمجيده<sup>(18)</sup> أو تعمد، في بعض الأحيان، إلى احتوائه لتقوم بإنها إنما جاءت تواصل الخروج الذي كان الشابي قد أعلنه وأبداه<sup>(19)</sup>.

لقد تحول الشابي في ذاكرة هذه الأجيال، إلى سلطة. وسواء كانت تحتفي به أو ترفضه فإن نصه قد تحول في وعي هذه الحركات وفي لا وعيها إلى سلطة. لكن الناظر في مسار الكتابة الشعرية في الثقافة العربية سرعان ما يدرك أن أسئلة الحدثة الشعرية التي أسهم الشابي في صياغتها إنما تواصلت بالمشرق العربي، ووضعت الكتابة داخل دروب أدت إلى انفجار نظام الشطرين وتبديل الموقف من المعنى وكيفيات انتاجه. أما بالمغرب فقد طالها المحو: لقد كانت القصيدة التي عاصرت قصيدة الشابي بالمغرب العربي احيائية تقتفي أثر القديم العربي وتسير على خطوه دون أن تطال منجزه. لكنها ستمكن من محو التصدعات التي أحدثها الشابي في بنية القصيدة العربية. ستمكن بعد موته من محو منجزه. وفي حين تواصلت أسئلة الحدثة الشعرية بالمشرق العربي، عادت القدامة في المغرب العربي لتثار لنفسها مما أحدثه الشابي من تصدعات وأبداه من أسئلة. انتصرت القصيدة الاحيائية التي حاصرت الشابي. والناظر في بنية النصوص التي شغلت المدى الممتد من موت الشابي (الثلاثينات) إلى

نهاية الستينات تقريباً، يدرك أنها إنما تمثل معابر منها تسلك القدامة ومحت أسئلة  
الراهن الثقافي واستبدلتها بإجابات منتزعة ، قهراً، من القديم العربي.

- 6 -

لم تكن القدامة في حاجة للاقناع بضرورة محو التصدعات التي أحدثها التوجه  
الرومانسي في بنية القصيدة. لذلك لم تلجأ إلى النقد والتنظير. اكتفت بالممارسة  
الشعرية التي تكرر النمط الإحيائي وتواصله، فلقد كانت البنية الثقافية بالمغرب  
العربي بنية متقدمة قائمة على وهمين: وهم الهوية، وهم التطابق.

والناظر في بنية النص الإحيائي كما تشكل عند أقطابه بالشرق العربي، يدرك  
أن ذلك النص لا يهتدي بالقديم العربي ويحاول أن يسترده فحسب، بل كان يمنح  
الأوهام جميع مبررات وجودها. إنه يكرس من جهة كونه استنساخاً للقديم، وهم  
الهوية. ويشيع باعتباره فعل إلحاق للذات بسلفها، وهم التطابق. وهذا ما يفسر عودته  
وتواصله بالمغرب العربي<sup>(20)</sup> بعد انكفائه ووهنه بالشرق.

لم تكن هذه العودة إلى النمط الإحيائي والرؤية البيانية التي تديره مجرد لحظة  
في مسار. لم تكن مجرد انكفاء عابر في مسار القصيدة بالمغرب العربي. بل كانت  
عبارة عن شرخ ظل يتعمق ويتسع ويمتد من الثلاثينات (بعد موت الشابي ورمضان  
حمود) إلى نهاية الستينات كما قلنا. غير أن هذه العودة اتخذت مظاهر متعددة وسلكت  
دروباً ملتوية.



ههنا اضطلع النص الإحيائي الشرقي والشعر العربي القديم بدور مرجعي.  
وعادت الكتابة إلى الغرضية القديمة وتشكلت وفق متطلباتها مدحاً وهجاء<sup>(21)</sup> وههنا  
تتنزل جملة من التجارب لا يمكن أن يطالها الحصر لكثرتها وشيوعها في جميع أقطار  
المغرب العربي. نذكر تمثيلاً: كتابات أحمد اللغماني ومصطفى خريف، ومنور صمادح،  
وأحمد المختار الوزير، وجعفر ماجد، ونور الدين صمود، وعلي محمد الرقيعي، وعلي

صدقي عبدالقادر، وعمر بن قنور، ومحمد العبد، والربيع بوشامة، والأخضر السانحي، وصالح خرفي، وأبي القاسم سعدالله، ومفدي زكرياء، وعلال الفاسي، والمختار السوسي، ومحمد العثماني، ومكي الناصري... وغيرهم.

تتشرك هذه التجارب في كونها تنهض منشغلة بالشعر العربي القديم تنشد إعادة انتاجه وإدراجه في الذات. لكنها لا تطل متعلقها لأنها تتمسك من ذلك القديم بجانبه البنائي الشكلي (الوزن/ التسجيع والتقفية/ المحسنات..الخ) تحسبه صميم تلك الشعر ومثبت شعريته. والحال أن شعرية النص القديم واقعة في تلك المكونات مفارقة لها في الآن نفسه، لأن تلك المكونات ليست سوى مجرد عنصر من العناصر البائية للايقاع. وهذا يعني أن تكريسها والافتداء بها على أنها صميم الشعر القديم وسر شعريته إنما يمثل نوعاً من الحجب والخذلان لذلك الشعر القديم نفسه. لذلك تصبح عملية الانشداد إلى القديم ضرباً من الأصالة الوهمية التي تشد إلى القديم وتهفو إلى إدراجه في الذات، لكنها تقصيه. إنها، بمعنى آخر، توهم بأنها تستكشفه وتقريه منا عن طريق اقتفاء أثره والافتداء بمنجزه الفني، لكنها في الحقيقة تمحوه وتمعن في إبعاده عنا. إنها لا تسترده وتعيد ابتناء شعريته، بل تحجبه وتشوّه، لذلك يباينها ذلك النص مكرراً بمكر، فيصبح حضوره فيها أمانة على وهنها وعجزها عن فتح مجراها الخاص.

فلقد كانت الكتابة الشعرية في هذه المرحلة تتشكل بالشرق العربي محكومة بقلق التجريب والبحث، لذلك مضت على درب المغامرة وافتتحت من الأفاق ما لا عهد للشعر العربي مثله. كانت قصائد السياب، وخليل حاوي، والبياتي، وأدونيس، وبلند الحيدري، وسعدي يوسف.. وغيرهم تفتتح الدروب وترسم للمغامرة حجمها ومدادها فيما كانت الكتابة بالغرب العربي، مجسدة في هذه التجارب، تمحو منجزات التحديث الرومانسي، وتعود إلى مقولة «الاحياء» وتعيد إنتاج مآزق مدرسة الاحياء. دون أن يقع اللغظن إلى أن «الاحياء» مفهوم يحيل صراحة ، على الموت، لأنه يتضمن تسليمًا مضمراً بأن الشعر العربي القديم كان قد هوى، والحال أن الشعر القديم، بل إن

التراث بأسره، يحيا معنا مندسًا في لغتنا، يقيم على الأرض معنا، عالمًا بذواتنا، يصرخ في ليل وجودنا منتظرًا الكشف.

لم تكف هذه القدامة العائدة بتكريس النمط الاحيائي وإجراء الكتابة وفق متطلبات عمود الشعر وشروطه بل عمدت أحيانًا إلى اتباع مسالك ملتوية موارية فتخت عن عمود الشعر واختارت قصيدة التفعيلة طريقة في تصريف الكلام وإجرائه كي توهم بأنها تواصل تعميق أسئلة الشعر. وهنا تنزل جملة من التجارب تشترك في الخروج من نظام الشطرين إلى نظام التفعيلة، نذكر منها تمثيلًا لا حصرًا كتابات كل من الميداني بن صالح ومحمد العروسي المطوي وعبدالرحمان عمار، ومحمد الصالح باوية ومحمد أبو القاسم خمار ومصطفى المعداوي ومحمد علي الهواري.. وغيرهم.

غير أن الناظر في هذه التجارب يجدها قائمة على نوع من الوعي الشقي المضني. فهي تشبث بالعصر واللحظة التاريخية. تهفو إلى الانخراط فيهما عن طريق ما تطرحه من موضوعات اجتماعية أو سياسية راهنة<sup>(22)</sup> لكن بنية النص وطرائق انتظام الكلام تحول دون ما تهفو إليه. فينشأ نوع من التعارض الخطير بين محتوى القول وطرائق تصريفه. وهو تعارض يرجع إلى عدم تمتل أبعاد حدث انفجار نظام الشطرين وما نتج عنه من تغيير طال الموقف من المعنى وكيفيات إنتاجه. لذلك سرعان ما ندرك ، حين نقترّب من هذه التجارب أنها تنبني على تسليم مضمّر بأن الانعطاف الذي شهدته الكتابة بالمشرق العربي مجرد تغيير طال «الشكل» و«المضمون» وتجلّى على مستوى «الشكل» في الخروج على نظام الشطرين واستبداله بالتصرف في البحور الموحدة التفعيلة تصرفًا جديدًا. أما على مستوى «المضمون» فقد تجلّى في شكل عدول عن الفرضية التي عليها جريان الشعر العربي القديم واستبدالها بمواضيع وقضايا سياسية واجتماعية راهنة.

هذا التصور التبسيطي لمتغيرات الكتاب الشعرية هو الذي جعل هذه التجارب بمثابة معابر منها تسلك القدامة الى الممارسة الشعرية في المغرب العربي. وأعلنت عن نفسها في شكل عودة للرؤية البيانية التي تحصر متعلق الشعر في النفع والافادة .

فلقد تشكلت النصوص ماحية الفارق بين السياسي والشعري. وصارت الكتابة تنقاد طليعة للسياسي وتتشكل وفق شروطه ومتطلباته، قائمة على الخطابة والحماسة والتعليمية، دون أن يقع التفتن إلى أن امتثال الشعري للسياسي على ذلك النحو إنما يمثل عودة متسترة للرؤية البيانية التي تحصر وظيفة الشعر في الحفز والاثارة. ولم يقع التفتن إلى أن الشعر لا يمكن أن يلتزم بغير ذاته. لأنه ان تحول إلى فعل مناصرة أو تحريض واستنهاض تلاشى في غيره من أنواع الخطاب (الخطاب الاجتماعي الإصلاحي ... الخ) هكذا كفت الكتابة عن كونها فعل مساعلة، كفت عن كونها سفرًا وترحالاً على نحو ما يجعل من النص موضعاً تسترد الذات فيها علاقتها البكر باللغة والعالم وتمارس الشعر لا باعتباره صناعة بل من جهة كونه فعل وجود.

- 7 -

ثمة فجوة حدثت في تاريخ الكتابة الشعرية بالمغرب العربي... ثمة انكسار حصل... ثمة صيرورة عطلت حين اعتملت... فابتدأ اليتيم تاريخه.

- 8 -

هذا اليتيم سيضع الكتابة الشعرية بالمغرب العربي في حضرة مستحيلها: الابتداء من أول. ستنهض الكتابة محملة بمآزقها. ستتشنج التجارب والمحاولات من الداخل حتى لتكاد في بعض الأحيان، تتلاشى في ما ليس منها وتتحول إلى أصداء لتجارب، أنجزت في المشرق العربي أو في ثقافات أخرى. وسيتحول أغلب الشعراء إلى شعراء قصائد لا شعراء تجارب أي سيتمكن الشاعر بالمغرب العربي من إنتاج قصائد تمتلك فريدة وإبداعية، لكنها لا تنصهر في شكل تجربة، بل تظل مجرد قصائد تشير حين تنملاها إلى أن واضعها واقف في الهب يتلمس دروب الشعر ولا يقتحم عليه مخابته ويستله من مكانه، لذلك يظل الشعر يتقاد إليه ويخذه أحياناً.

- 9 -

طبيعي، بعد هذا كله، أن تصبح الكتابة بالمغرب العربي مغامرة محفوفة بالمخاطر والمزالق، مشرعة على التيه والتلاشي في ما ليس منها. وطبيعي أيضاً أن يصبح

الشعر فعل استباق للتاريخ إذ على الشاعر المغربي أن يرمي ذاكرته المليئة بالشقوق والفجوات في العتمة. ويجراحاته يبتني ذاكرة جديدة حيث لا فراغ ولا انقطاع.

من هذا الإحساس العاتي باليتم طلعت القصيدة في نهاية الستينات وأعلنت الانشقاق والخروج على الممارسة الشعرية التي سادت بالمغرب العربي منذ موت الشابي إلى نهاية الستينات. أعلن الانشقاق عن نفسه صريحاً حاداً عنيفاً. وتجلّى في شكل أدانة وتبرؤ. يكتب خليفة التليسي في ليبيا متسائلاً: «هل لدينا شعراء؟» ويعتبر كل من كتب في ليبيا إلى حدود الستينات لا يمكن أن يدخل في باب الشعر بل هو مجرد هامش للمتن الشعري بالشرق العربي<sup>(23)</sup>. ومثله يفعل محمد بنيس بالمغرب في نصه «بيان الكتابة» فيجزم قائلاً: «لم يستطع الشعر المغربي المكتوب باللغة العربية الفصحى، طوال تاريخه، أن يمتلك فاعلية الإبداع»<sup>(24)</sup>. غير أن بنيس لا يكتفي بالحكم على هذه الشعر بأنه خال من الإبداعية بل يعمد، في نوع من التشفي إلى أدانته والتبرؤ منه والتشهير به. فينعتة بكونه مجرد «ركام من البلادة والعنف»<sup>(25)</sup>. ثم يقصيه من دائرة الشعر قائلاً: «هل نسميه بعد كل هذا شعراء؟»<sup>(26)</sup> عن هذا الوعي نفسه صدرت قصيدة السبعينات في تونس. فلقد أجمع أصحابها على أن القصيدة التي ظلت تكتب في تونس من تاريخ موت الشابي إلى حدود نهاية الستينات إنما تمثل «الرجعية الفكرية والسلفية الزكراء»<sup>(27)</sup>.

هكذا إذن شهدت الممارسة الشعرية في السبعينات نوعاً من الانعطاف طال خارطة الشعر بالمغرب العربي بأسره. لكن الكتابة الشعرية وقعت في حبال ثنائية خطيرة هي ثنائية المحر والابتداء.

ستحتفظ الذاكرة بالشابي. تمجده وتعليه. ويظل المحر المدى الممتد مما بعد الشابي إلى نهاية الستينات. ولم تكن هذه الرغبة العاتية في ممارسة المحر والابتداء حاداً عابراً عرض في قطر آخر بالمغرب العربي بل كانت حدثاً تاريخياً تجلّى في شكل انفجار طال خارطة الكتابة. ولم يكن الانشقاق فعلاً قريباً تسهل محاصرته ويمكن اجتثاثه وإقصائه (وهذا ما حدث للشابي في ما مضى). بل كان فعلاً جماعياً كرسه



مجموعات جاءت تعلن الخروج والابتداء (السبعينيون في المغرب/ وحركة غير العمودي وغير الحرّ في تونس مثلاً).

كانت ثنائية المحو والابتداء تمثل في وعي هذه الحركات بوابة مشرعة على امكانيات تأصيل الكتابة الشعرية بالمغرب العربي. لا سيما أن أسباب المحو موجودة في صميم النتاج الشعري المطلوب حثفه: قدامته وتقليديته، «ففي السبعينات - يقول محمد بنيس أحد رموز حركة الانشقاق بالمغرب - اكتشف شعراء شبان أن قصيدة المغرب العربي تقليدية»<sup>(28)</sup> هذا ما يجزم بصحته واحد من منظري حركة الانشقاق في تونس إذ يذهب إلى أن ماكتب بعد الشابي إنما هو شعر رجعي سلفي<sup>(29)</sup>.

وكانت حدود المحو واضحة أيضاً. فلا بد أن يطل المحو كل النتاج الذي جاء بعد الشابي «لأن المغرب العربي لم يعرف بعد الشابي ممارسة شعرية تحتمي بالسؤال والجسارة إلا في السبعينات» هكذا يعلن محمد بنيس<sup>(30)</sup>، وبالإضافة إلى ذلك كانت حدود الابتداء واضحة هي الأخرى. إذ المطلوب الابتداء من النقطة التي انتهت إليها الممارسة الشعرية بالشرق العربي على نحو بموجبه «ينضاف الشعر في المغرب العربي إلى غيره من الشعر العربي فلا يكون حشواً عليه أو تكراراً له»<sup>(31)</sup>.

هكذا تمت عملية استبدال أبٍ بآخر. وجاءت حركة التحديث بالشرق العربي لتضطلع بدور مرجعي. لكن الاحتماء من عنت الداخل (المغرب) بما كان يجري في الخارج (الشرق) أوقع الكتابة الشعرية في أعنى مأزقها. إن الرغبة العاتية في الخروج والابتداء سرعان ما تحولت إلى اتباع فلقد نهضت القصيدة مفتتحة بمنجزات النص المرجعي<sup>(32)</sup>. لكن النص للرجعي سرعان ما انقلب على النص الذي استمدعه وحول العديد من الأصوات والنصوص إلى رجع صدى لأصوات ونصوص لها مواقعها وتاريخها بالشرق العربي<sup>(33)</sup>.

هكذا استيقظ الشاعر المغربي على قصيدته وهي تتلاشى في ما ليس منها ولا يبقى منها بين يديه سوى ما يبعث على التأسى والشجن. بيدولي - يقول الشاعر

الجزائري محمد زيتلي مثلاً: «اننا ، منذ السبعينات. كتبنا شعراً مشرقياً.. وإن الآخرة المشاركة الذين مسحوا على رؤوسنا وقالوا: هذا شعر عربي، لم يكونوا، في الواقع، يريدون لنا إلا أن نظل اتباعاً .. لأن الأسماء التي تنصدر القائمة الشعرية.. ليست في الواقع ، إلا صوراً مصفرة لأصوات لها وزنها في الساحة الشعرية العربية<sup>(34)</sup>».

#### - 10 -

من هنا ندرك كيف وضعت الكتابة الشعرية من جديد في حضرة قدرها ومستحيلها: الابتداء من أول. ومن هذا اللقاء، مهاء العودة المستمرة إلى نقطة البدء انبثق السؤال حاداً عاتياً: كيف نؤصل الشعر ونسهم في دفع الكتابة نحو ما به تصبح فعل خروج نحو المخالف والمغاير والجديد. والحال أن الممارسات الشعرية بالمشرق العربي قد تمكنت، نتيجة ما أنبنى عليه تاريخها من تواصل واستمرار، من إغناء نفسها بمكونات جاءت تعضد شعريتها وتضمن لها التغاير مع الشعر العربي القديم. فلقد عمدت للكتابة إلى توظيف التراث والانفتاح على الأساطير واستبدلت الكتابة بالصورة، بالكتابة بالمشهد أو اللوحة وانعتقت من التصور البياني للشعر. فكُتت الكلمات، في النص، عن كونها محملة بدلالة حقيقية وأخرى مجازية وصارت تشتغل في شكل محارق تلتقي فيها حشود من الدلالات. وعمدت أيضاً إلى اغناء القصيدة بالعناصر المسرحية<sup>(35)</sup> فتعددت الأصوات والأزمنة داخل النص... الخ.

بعبارة أخرى لقد تمكنت الممارسة الشعرية في المشرق، نتيجة ما أنبنى عليه تاريخها من تواصل واستمرار من العدول عن العديد من المكونات البانية للشعرية في النص القديم وجاءت بما ينوب عنها فافتتحت قدام الشعر العربي درويلاً لا عهد له بمثلها. وهذا يعني أن ارتياد هذه الأفاق والاحتماء بهذه المكونات ذاتها لا يمكن أن يضمن للنص المغربي القرادة المنشودة بل يوقعه في ما تردى فيه: خطر التشابه مع غيره، والامحاء في غيره.

لذلك حين نقرأ مجمل للثن الشعري المغربي الذي صدر عن هذا الوعي المضني بانسداد الأفاق نجده يتضمن إجابة مضمرة مسكوتاً عنها. وهي إجابة ترد مندسة في

تلاوين القصائد عالقة بلغتها وطرائق انتظامها. وتتمثل في استبدال النص المرجعي المشرقي بما يمكن أن نسميه: «الاحتماء بالشعب».

لم يكن حدث الاحتماء هذا راجعاً إلى حاجات الشعر واقتضائه متولداً عن شروطه، بل كان اختياراً اتاه الشاعر ليستعين به على استعصاء الشعر واستحالة الابتداء. ولم تكن دروب الاحتماء واضحة ومسالكه بيّنة. لذلك أوقعت الشعر في مأزق أخرى. وعصفت بشعريته. وقادته إلى حتفه في أغلب الأحيان. فلقد صار الشاعر يرغم نصه على أن يوسع على أديمه للتراث الشعبي محلاً، دون أن يقع التفتن إلى ما في عملية الارغام تلك من قهر للكلام يعصف بشعريته.

لذلك، حين ننظر في النصوص التي عمدت إلى توظيف التراث الشعبي (الأمثال/ الشعر العامي/ الأغاني... الخ) نجدها قائمة على نوع من التعارض للخطر بين رغبات الشاعر وحاجات الشعر. أن الشاعر هو الذي يعمد إلى اقتطاع مقاطع من آغان شعبية أو أمثال أو شعر يدرجه في نصه. لكن تلك المقاطع المقتطعة لا تتحول إلى عنصر بنائي تكويني، ولا تنوب في النسيج العام للنص الحاضن. بل تظل تشير على نحو متكمم، إلى أنها انتزعت من منابها قهراً واغتصاباً وأرغمت على النزول في غير أوطانها عنوة واستبداداً. وإذا العلاقة بين النص أو المقطع المستدعى والنص الحاضن علاقة تنابذ، بموجبها، يدخل كل منهما الضميم على صاحبه ويظل يجتذبه ويعترض عليه. يكفي هنا أن ننظر في ديوان «انفجارات» للشاعر الجزائري أحمد حمدي حتى نتمثل حجم هذه الظاهرة وخطورتها. وهي حاضرة أيضاً في ديوان أزراج عمر «وحرسني الظل» مثلاً<sup>(36)</sup>.

أعلن الاحتماء عن نفسه أيضاً في شكل التجاء إلى اللهجة العامية المحلية. فصارت الكتابة تزواج بين اللغة العربية واللهجة المحلية أو تعتمد أفعال مفردات من اللهجة المحكية. والنظر في المتن الشعري المغربي الذي جاء يعطن الخروج والابتداء منذ نهاية الستينات يجده محكوماً بهذا الهاجس، هاجس الاحتماء باللهجة المحلية. لكن هذه الظاهرة اتخذت عنفها ومداهما وانكشفت خطورتها في تونس مع حركة «غير العمودي وغير الحر»<sup>(37)</sup>.

انطلقت هذه الحركة في تنظيراتها من تصور مفاده أن الشعر فعل نضالي تنويري لا خيار له غير الاحتفاء بالشعب واعتماد لغة الشعب. لأن الاحتفاء بالشعب كفيل بأن يمنح الكتابة هوية تقيها من التشابه مع حركة التحديث الشعري بالشرق العربي. أنها «حركة لا شرقية ولا غربية»<sup>(38)</sup> هكذا أعلن أصحابها. وذهبوا إلى أن تأصيل الكتابة مشروط بالانقطاع والمضي «على الطريق الثالثة بين الشرق والغرب. طريق الواقع التونسي، والمعاصرة التونسية والخلق التونسي، هي طريق التونسية بكل اختصار»<sup>(38)</sup> ولتكرار عبارة التونسي على هذا النحو المتوتر أكثر من دلالة. وبالإضافة إلى ذلك عمد أصحاب هذه الحركة إلى التخلي عن عمود الشعر والتخلي عن التفعيلة ودعوا إلى إيقاع جديد زعموا أنه ينبع من «إيقاعات وموسيقى النفس التونسي»<sup>(39)</sup>.

والثابت أن الاحتفاء بالتونسية باعتبارها هوية هو الذي جعل هذه الحركة لا تحتمي بالعامية من جهة كونها لهجة محلية بل تختارها باعتبارها «لغة الشعب» لكن الالتجاء إلى العامية لم يكن امتثالاً لقوانينها وطرائقها في نظم الكلمات. ولم يكن قائماً على تمثيل لإيقاع اللهجة المحكية وانخراطاً فيه بل كان فعل استباحة للغة العربية بإجبارها عنوة على أن تتبع طرائق اللهجة العامية في التعبير وتصريف الكلام وإجرائه، وفعل انتهاك للعامية بانتزاع مفرداتها وطرائقها في تصريف الكلام وإجبارها على الامتثال لشروط بنية الجملة العربية.

تبيناً لذلك وقعت الكتابة في المابين بالضبط. أنتجت لغة مسخاً، لغة خلاسية بعضها يتبرأ من البعض الآخر<sup>(40)</sup>. غير أن هذه اللغة الخلاسية لم تكن خالية من المعنى. إنها موضع يعلن فيه مآزق الذات الكاتبة عن نفسه. ذلك أنها إنما تجسد احتقار الشاعر للعربية وتملصه منها وانشداده إليها في الآن نفسه. كما تجسد افتتانها باللهجة العامية واحتقاره لها أيضاً. لذلك اختار أن يقف في المابين.

وبالإضافة إلى ذلك لم يقع التفتن إلى أن إعلاء الذات وتمجيد الشعب على ذلك النحو إنما هو موقف يدرج المفهومين، مفهوم «التونسي» ومفهوم «الشعب» في دائرة المطلقات ويلحقها بالمتعاليات التي ما فتئت تعمق انفصام الذات الكاتبة وتفقدتها كل

مقدرة على الابداع. ذلك أن الابداع مشروط، في جانب مهم منه ، بهدم المطلقات لا بإقامتها. وهو مشروط أيضاً ، بالإفلات من سلطة المتعاليات لا بتمجيدها وإعلائها والوقوع في دائرة سحرها.

لذلك حين نقرأ المتن الشعري الذي أنجزته هذه الحركة يبرز أمامنا التعارض المفجع بين الرغبات المعلنة في تنظيرات الحركة، والمنجزات التي حققتها النصوص. لقد تحولت الرغبة العاتية في تأصيل الشعر، بابتداء نمط من الكتابة يتفاير مع كل ماعرفته حركة التحديث الشعري، إلى إفقار للشعر وإفقار للكائن.

تجلت عملية إفقار الشعر في كون النصوص التي انتجتها هذه الحركة تخلت عن أوزان الشعر العربي وألفت التفعيلة لكنها لم تأت بما ينوب عنها. وتخلت عن جميع المكونات البانية للإيقاع واكتفت بتعميم ظاهرة التسجيع والتقفية. وجاءت الصور في شكل جمل. بسيطة مكونة، في أغلب الأحيان، من موصوف تلحق به صفة أو حشد من الصفات في شكل كلمات مفردة متفقة من جهة الصيغة الصرفية<sup>(41)</sup>.

أما عملية إفقار الكائن فإنها تولدت عن إفقار اللغة ونجت عنه. فاللغة ليست مجرد وسيلة تواصل، والكلمات ليست مجرد أوعية خواء يقطنها معنى محدد معلوم. إنها فعل تسمية وخلق وامتلاك. ذلك أن اللغة، والكلمات من ورائها، ليست انعكاساً للأشياء. لأن الكلمات هي التي تخلق الأشياء فيما هي تنهض وتكون. إن اللغة هي ماوى الكائن. بها يهدم ويبنتي. وفيها يقيم ويتوارى<sup>(42)</sup>، ولما كانت اللغة التي ابتنتها حركة «غير العمودي وغير الحر» لغة خلاسية كما قلنا فإنه من الطبيعي أن تقود إلى إفقار الكائن لا إلى إغناؤه. يكفي هنا أن نعود إلى بعض التشبيهات والصور التي وردت في النصوص حتى نتبين حجم عملية الإفقار.

تتجلى عملية الإفقار هذه وفق أكثر من طريقة. وترد في شكل تحقير للكائن، وهو ما يتجلى مثلاً في هذا البيت لمحمد الحبيب الزناد: (نهذاك قبيلتان مسيلتان للدموع)<sup>(43)</sup> ويبلغ منتهاه في هذا المقطع لصالح القرمادي، يقول القرمادي: (أحبك/

حبا طريا شهياً/ كلمة العلوش فوق الكسكسي<sup>(44)</sup>. إن عبارة «أحبك» تجسد الحب باعتباره لحظة اتصال بين كائنين منفصلين يحتمي كل منهما في الحب وبه من عزلته ويرد انفصاله. فالحب ليس مجرد علاقة تنشأ بين شخصين / جسدين بل هو فعل وجود.

ههنا بالضبط ترد بقية الملفوظات (حبا طريا شهياً كلمة...) وتمارس على العبارة الأولى من اللجم ما يفقرها ويفقر الكائن.

هكذا ينكشف التعارض الخطير بين رغبات الشاعر وشروط الشعر. إن الشاعر يهفو إلى الالتحام بالشعب والتعبير عن هموم الشعب باستخدام اللهجة المحكية أو استخدام صور يظن أنها تتماشى مع حدود الوعي الجمالي الشعبي. لكن هذه الطريقة في الكتابة إنما تكشف، في الحقيقة موقفاً من الشعب يقوم على التعالي والتحقير. كما تكشف عما تعانيه الذات الكاتبة من انفصام يجعلها تمنع في الابتعاد عن الشعب وتحقره فيما هي تعتقد أنها تقترب منه وتمجده.

وهكذا ينكشف لنا أيضاً، كيف أدت مقولة الاحتماء بالشعب إلى انهيارات مفاجئة عصفت بالشعر وحوالت الكتابة إلى نوع من اللعب المجاني الطائش بالكلمات. لكن هذه الحركة لم تكن في تونس مجرد لحظة عابرة. فلقد كرس وشاعت وعممت ووضعت الممارسة الشعرية في حضرة مأزق ستظل تتخبط في حبالها إلى اليوم.

## - 11 -

هذا هو المشهد الشعري إذن: تاريخ مليء بالحن والجراحات.. بالطموحات والانكسارات، تاريخ طافح بالسجال والأهواء، بالتصدعات والانقطاعات. انه تاريخ اليتم.

## - 12 -

من هذا اليتم طلعت التجارب مشظاة مرتبكة. ومن هذا اليتم ابتدأ تاريخ التصدع والانقطاعات. ومن هذا اليتم أيضاً طلعت مجموعة من التجارب منتشرة هنا وهناك بالمغرب العربي<sup>(45)</sup> معزول كل منها عن الآخر حتى لكانها تمثل جزراً معزولة.. من

يتمها وانفصالها ملامحها وخصوصياتها. نقاط مضيئة في عممة تاريخ مليء بالجرارات والانقطاعات. وهي نصوص صارت الكتابة فيها فعل انفتاح على ما ترسب في أعماق الذات وأقاصيها من تغريبة شعبيها ومتخيله. لذلك حين ننظر في هذه التجارب التي مضت على هذه الدروب، كثيراً ما نجد الزمن فيها يصبح لحظة تسع حشدًا من أزمنة تتوالد لا تكل: زمن البربر / زمن الأتراك/ زمن الهجرات الجماعية وقت الصروب والمجاعات/ انكسارات اللحظة الحاضرة.. الخ، حتى ان ايقاع النص نفسه يصبح ضربًا من السفر والترحال في تلاوين تغريبة لا تنتهي، وتصبح الكتابة تبعًا لذلك ذات طابع قياسي<sup>(46)</sup> مهنا تتنزل مثلاً تجربة محمد بنيس وعبدالله راجع ومحمد الأشعري ومحمد علي اليوسفي وفرج العربي وفضيلة الشابي وغيرهم.

إن حضور هذه التجارب، على قلتها إنما يشير إلى أن مغالبة الزمن غاية يمكن أن تطل، ومجاهدة التاريخ متعلق يمكن أن يدرك. ففي الحيز الممتد مثل خيط دقيق وام ما بين انقطاع وانقطاع ثمة فسحة للشعر كي ينهض ويكون. ثمة مجال للشعر كي يبادل تاريخ الانقطاعات مكرًا بمكر.. ولذاتها تنتصر الكتابة.

\*\*\*\*\*

## الهوامش

- (1) أبو القاسم الشابي الخيال الشعري عند العرب، الدار التونسية للنشر، الطبعة الثالثة 1982 ص 105.
  - (2) أدونيس (علي أحمد سعيد): بيان الحداثة، انظر ضمن كتاب البيانات، نشر أسرة الأدباء والكتاب البحرين 1993، ص 55.
  - (3) فاضل العزاوي: نثر: بعيداً داخل الغاية، كتبه سنة 1992.
  - (4) وهنا يتنزل كتاب «الخيال الشعري عند العرب» وهنا تنزل أيضاً مقالة الشابي عن الشعر وماذا يجب أن نفهم منه.
  - (5) الخيال الشعري عند العرب، ص 75.
  - (6) نفسه، ص 46.
  - (7) أبو القاسم الشابي: ديوان «أغاني الحياة»، الدار التونسية للنشر، تونس 1970، ص 26.
  - (8) تصير نظرية العرب القدامى في الشعرية عن هذا التصور وتكرسه، فلقد توقفتنا عند هذه المسألة طويلاً في كتاب «الشعر والشعرية: الفلاسفة والمفكرون العرب، ما انجزوه وما هموا إليه»، الدار العربية للكتاب، تونس 1992، وتبيننا حجمها ومداهما في «كتاب المتاهات والتلاشي: في النقد والشعر» دار سيرا، تونس 1992.
  - (9) المقولة لابن رشد، انظر رسالته التي أوردها عبدالرحمان بدوي في كتابه، «فن الشعر»، دار الثقافة، ط 2، بيروت 1973، ص 344.
  - (10) حازم القرطاجني: منهاج اليلغاء وسراج الأدباء، تحقيق ابن الخوجة، نشر دار الكتب الشرفية، تونس 1966 ص 344.
- والثابت أن هذه التصور ينتظم رؤية العرب القدامى ويدير نظريتهم في الشعرية. انظر «كتاب المتاهات والتلاشي في النقد والشعر» حيث توقفتنا طويلاً عند هذه المسألة.
- (11) رسائل الجاحظ، تحقيق عبدالسلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1965، ص 85.
  - (12) قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبدالنعم خفاجي، ط 1، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة 1978، ص 18.17.16، حيث يحلل قدامة بن جعفر هذا التصور ويضبط حدوده. وهو بذلك يطور قول الجاحظ حول اخراج المعنى في أحسن صورة من اللفظ واعتباره المعاني كالجواني والألفاظ كالمعارض، وإلحاحه على أن المعنى يحسن في لفظ ويقبح في لفظ كالجواني التي تحسن في معرض وتقبح في غيره. والثابت أن هذا



التصور سينتظم رؤية العرب القدامى ويجد له صدق في كتابات الجرجاني وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجني... انه قانون عليه جريان نظريتهم في الشعرية.

(13) لا بد من الإلحاح هنا على أن الشابي كان محاصرًا في المغرب العربي. وكان على وعي بأن حركة التحديث بالشرق العربي لم تكن فعلاً قريباً بل كانت انشقاقاً جماعياً لذلك احتفى بمجلة أبولو وأسهم في مشروعها التحديثي.

ويجب أن نشير هنا أيضاً إلى أن الدارس، حين ينظر في خارطة الشعر بالمغرب العربي في هذه المرحلة (نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات)، يمكن أن يلاحظ بيسر أن الكتابة كانت أحيائية محافظة. فإذا استثنينا الشابي في تونس ورمضان حمود في الجزائر لا نكاد نثر على نصوص شعرية أو نظرية تنهض بهذه المهمة التحديثية للتبوية.

لكن محنة رمضان حمود كانت أعنى من محنة الشابي إذ وجد الشابي في اصدقائه: محمد الحليوي والبشروش وزين العابدين السنوسي، سندا، أما رمضان حمود فقد كان الصوت التحديثي اليتيم في الجزائر. وبالإضافة إلى ذلك لم يتمكن رمضان حمود من متابعة مشروعه، فلقد بدأ الكتابة في مجلة للشهاب سنة 1927، وسرعان ما اختطفه الموت سنة 1929، وهو في الثالثة والعشرين من عمره (ولد سنة 1906، وتوفي سنة 1929) انظر لمزيد الاطلاع على آرائه التتبوية التحديثية ما أورده الدكتور محمد ناصر في كتابه: «الشعر الجزائري الحديث: اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)»، دار الغرب الإسلامي، بيروت 1985، ص 126 وما بعدها.

(14) يصدر الجاحظ مثلاً عن هذا الوعي بخطورة الكلام. فيبدأ كتابه «البيان والتبيين» قائلاً: «واللهم نعوذ بك من فتنة الكلام».

(15) الخيال الشعري عند العرب، ص: 12 وما بعدها.

(16) حللنا هذه الظاهرة في كتاب «دراسات في الشعرية، الشابي نموذجاً» صدر عن مؤسسة بيت الحكمة، تونس 1987.

(17) نذكر هنا تمثيلاً حركة جيل السبعينات بالمغرب الأقصى وقد ضمت كلاً من: محمد بنيس/ عبدالله راجع/ محمد الأشعري/ حسن الأمrani/ علاء الحجام/ أحمد بن ميمون/ أحمد بلداوي/ عنية الحمري.. وغيرهم وحركة «غير الممويدي وغير الحر» بتونس وقد جمعت كلاً من الظاهر الهمامي/ الحبيب الزناد/ فضيلة الشابي/ صالح القرماي... وغيرهم

(18) حرصت الحركة بالمغرب على إعلاء الشبابي وتمجيده. يكتب محمد بنيس، أحد رموز حركة الانشقاق والتجديد: «لم يعرف المغرب، بعد الشبابي، ممارسة شعرية تحتمي بالسؤال والجسارة الا في السبعينات». انظر كتابه «كتابة المحر»، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء 1994، ص138 ويضيف بنيس محتفياً بالشبابي: «في ضوء الأسئلة يتوحد شعراء التجربة في المغرب العربي... أحياناً نلتقي ثم نمضي في الهرير، في المرة الأخيرة صابقت الشبابي منشغلاً بدمه. أخبرني بكلام قال لي هو لك وحك. نعم، إنه لي وحدي» كتابة المحر، ص: 141.

(19) اعتمدت الحركة في تونس على نوع من التحايل في تعاملها مع الشبابي كي يتسنى لها فعل احتوائه. فلقد كتب أحد رموزها (الطاهر الهمامي) بحثاً بعنوان: «كيف تعتبر الشبابي مجدداً، نشرته الدار التونسية سنة 1976. قام البحث على محاولة استدراج الشبابي إلى مواقف الحركة وتليسه أياها. لذلك احتفى صاحبه بما سماه الشعر للثور عند الشبابي. ثم أشار إلى أن الشبابي «قد تقهقر في طريق تجريته الفنية من المنتور والمجزوء والمنوع الغافية وساكنها إلى القصيدة العربية الكلاسيكية» ص129، وهو بذلك إنما يرمي إلى أن الحركة جاءت تواصل ما كان الشبابي قد ابتدأه وارتد عنه.

(20) شهدت بلدان المغرب العربي إبان الاستعمار زعزعة لدمائم الهوية العربية الاسلامية. وخاضت معارك ضد ما اصطلح على تسميته بعمليات التجنيس لذلك صار التمسك بالهوية في حد ذاته ، فعل مقاومة..

(21) لا نكاد نعتز على شاعر في هذه المرحلة لم يمارس المدح والهجاء. غير أن المدح أعلن عن نفسه، في أغلب الأحيان، في شكل قصائد حماسية تمجد بعض الزعماء أو تمجد حركة المقاومة ضد الاستعمار. أما الهجاء فقد دار أغلبه حول ذم المستعمر واستنهاض المثقف للفعل. يكفي هذا أن نعود إلى نواوين أحمد اللغماني حتى تتمثل حجم هذه الظاهرة، فلقد نذر اللغماني شعره لتمجيد الرئيس بورقيبة انظر ديوان «قلب على شفة» نشر الدار التونسية للنشر 1966، وانظر أيضاً ديوان «سي الحبيب»، الدار التونسية للنشر 1987، والثابت أن العوبة إلى الغرضية تتخذ عند بقية الشعراء التونسيين طابعاً آخر ترد في شكل مدح للشعب وهجاء للمستعمر.

انظر مثلاً الدواوين التالية للشاعر منور صمداح: «فجر للحياة» صدر سنة 1954، «حرب على الجوع» صدر سنة 1955، «صراع» سنة 1956، «مواد للتحرير» 1958، «نسر ونصر» صدر

تتخذ هذه الظاهرة في الجزائر حجمها ومداهما في شعر مفدي زكرياء. لقد تحول الشعر عند مفدي زكرياء إلى مدائح في اعلاء الشعب وزعماء العروبة ومهجيات للاستعمار والطغاة. انظر تمثيلا قصيدته في مدح جمال عبدالناصر «قل يا جمال» وقصيدته في مدح مصر وقائدها جمال «ذكرى العدوان الثلاثي» ديوان: اللهب المقدس، منشورات المكتب التجاري، بيروت 1961، وبالإضافة إلى ذلك تمحورت الكتابة حول استنهاض الشعب والمطالبة بالتأثر. يقول مفدي زكرياء مثلاً:

لَمَّا هَمَزَتِ الدُّنْيَا وَضَحَّ النَّيِّرُ

ان الجـــــــــــــــــزائر لم تنم عن ثأرها

او تنصها ألم للحيات الاعمال

-Y10-

والثابت أيضاً أن هذه العوبة الصريحة إلى الرؤية البيانية والاكتفاء بها على أنها صميم  
الاصالة إنما تعلن عن نفسها في ليبيا وموريتانيا بكثر حدة وأشدّ مضاءً انظر مثلاً  
كتابات كل من : أحمدو ولد عبدالقادر ، فاضل أمين، محمد كابر هاشم، محمد عبدالله  
ولد عمر... وغيرهم في موريتانيا. من ذلك مثلاً أن محمد كابر هاشم يقول سنة 1992،  
ماحاً اجتماع القمة المغاربية:

حدثت عن الفستق زهواً يا بن ياسين

وكسيف في الرمل يسـري هدي ياسين

ويدعو إلى الوحدة المغاربية مخاطباً قادة الأقطار المغاربية:

يا قادة الخمس والتاريخ يرمقكم

هبوا لنجدة مـمـزولي الطواعين

جئتم وأمتكم تشكو الشتات الا

ان التـحـمـد نشـمدان الملايين

(اعتمدنا على كتاب «مختارات موريتانية من الألب الشنقيطي الحديث»، منشورات الاتحاد  
العام للأدباء والكتاب العرب دار الكرمل للنشر عمان 1994، وتمثل حجم هذه الظاهرة في  
ليبيا يمكن للدارس أن يعود إلى كتاب محمد الصادق عفيفي «الشعر والشعراء في ليبيا»، نشر  
مكتبة الانجلو مصرية القاهرة 1957، وكتاب خليفة التليسي «رفيق شاعر الوطن»

(22) أعلنت هذه الظاهرة عن نفسها في شكل كتابة فيها يمثل الشعري للسياسي وينقاد إليه. وهي  
ظاهرة كرسيت وعممت وشاعت لدى جميع شعراء المرحلة بالمغرب العربي. لذلك رأينا أن نقطع من  
القصائد التي تمثل هذا التوجه وتجسده بعض المقاطع التي تغني عن الاطالة في الشرح والتوسع  
في التحليل... يكتب للميداني بن صالح في تونس مثلاً: «شعري لهاث الكاسحين على الدروب/ شعري  
أمازيج الشعوب/ من صارعوا الأمواج والبحر الغضوب» (نيوان قرط أمي، الدار التونسية للنشر  
1969، ص130) ويضيف في موضع آخر «الشعر أصبح ثورة بناءة/ أنشودة شعبية/ وسط  
المصانع والمزارع والتزام: نفسه ص140، أما في الجزائر فإن الظاهرة لتتشرع وعممت عند شعراء  
من أمثال محمد الصالح باوييه ومحمد أبو القاسم خممار الذي يقول مثلاً: «لا تفكر .. لا تفكر/ يا  
لهيب الحرب زمجر .. ثم دمر/ في النرى السعراء في أرض الجزائر/ لا تفكر/ مزق الأحياء  
أشلاء، ويعثر/ حطم الطفيان كسراً/ وانشر الأرواح والنيران أكثر/ ثم أكثر .. الخ (نيوان ظلال  
وأصداء نشر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1970 ص63).

أما إذا نظرنا في المتن الشعري بالمغرب الأقصى فإننا نجد المداوي مثلاً يضي في الاتجاه نفسه مجسداً التوجه الذي سلكته الكتابة وقتها. يقول مصطفى المداوي في نص بعنوان «أغنية للنسر العربي»: يا أيها النسر الجموح/ أنا لن أغادر معقلي حتى تهب بشاورتك/ وتمد لي ريش الجناح الناعم/ أنا لن أغادر معقلي حتى تعود/ ويعود لي شرف الحياة/ بموطني أرض الجزائر/ ويأرض يافا الطيبة/ ويكل شبر مفتصب/ .. الخ.

ولا بد من الإشارة هنا أيضاً إلى أن السياسي الذي عصف بالشعري في هذه النصوص أعلن عن نفسه في كل مواضع تخص الاشتراكية/ الحرية/ قضايا العمال/ قضايا المرأة/ قضايا المجتمع... الخ.

- (23) خليفة التليسي: رفيق شاعر الوطن، ص37.
  - (24) محمد بنيس: بيان الكتابة، ضمن كتاب البيانات، إصدار أسرة الأدباء والكتاب، البحرين 1993، ص63.
  - (25) نفسه، ص64.
  - (26) نفسه.
  - (27) الطاهر الهامي: حركة اللطيفة الأدبية في تونس 1968-1972، نشر كلية الآداب، منوبة، ودار سحر، تونس 1994 ص119.
  - (28) محمد بنيس: كتابة اللحو، ص138.
  - (29) الطاهر الهامي: 1994، ص119.
  - (30) محمد بنيس: نفسه.
  - (31) الطاهر الهامي 1994، ص119.
  - (32) لا نكاد نعتز على شاعر من شعراء السبعينات لا يقر تأثره بشعراء المشرق العربي. انظر مثلاً الشهادات التي أوردها بنيس في كتاب: «ظاهرة الشعر للعاصر في المغرب»، ص397، وما بعدها.
- وانظر أيضاً للشهادات التي أوردها عبدالله راجع في كتابه: «القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة والاستشهاد»، منشورات عيون، الجزء الثاني الدار البيضاء 1988، ص64 وما بعدها. راجع أيضاً شهادات البعض من شعراء ليبيا: مفتاح العماري/ مجاهد اليوسفي/ محمد الفقيه صالح/ عبدالرحمان الشرع) فهم يلحون جميعاً على أن التجربة الشعرية الليبية تنتمت على الحركة الشعرية العربية وخرجت منها، مجلة الفصول الأربعة تنص عن رابطة الأدباء والكتاب بالجامعة العظمى، العدد 51 لسنة 1991، ص68 وما بعدها.

(33) درس محمد ناصر هذه الظاهرة وسماها ظاهرة المحاكاة والاقتباس. انظر كتاب: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925-1975)، صدر عن دار الغرب الاسلامي، بيروت 1985، ص400، وما بعدها، وانظر الفصل الذي عقده محمد بنيس في كتابه «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» لدراسة هذه الظاهرة، الفصل المعنون: «النص الغائب»، ص249، وما بعدها.

(34) الكلام للشاعر محمد زيتلي أورده محمد ناصر، 1985، ص367 وما بعدها.

(35) توقفنا عند هذه الأبعاد والظواهر في كتاب: «في بنية الشعر العربي المعاصر» دار سيراس للنشر 1985، وفي كتاب «لحظة للكاشفة الشعرية، اطلالة على مدار الرعب»، صدر عن الدار التونسية للنشر 1992.

(36) يقول الشاعر احمد حمدي مثلاً في القصيدة التي تحمل عنوان الديوان «انفجارات»:

نُورِي وَبِنِ الْحَقِّ كَانَ نَسِيْتَهُ  
يَا بُوْرَجُوَانِي يَا وَسْخِ يَا مَيْتَهُ  
اِنْ الْفَقْرُ مِنْ اَرْضُنَا نَصِيْتَهُ  
بِمِصْلَاحُنَا وَالْحُبُّ نَارُ رَسِيْتَهُ

راجع ديوان «انفجارات» الصادر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1977، ص 46 وما بعدها.

ويعمد أزواج عمر إلى ادراج الاغاني الشعبية ، من ذلك مثلاً قوله في قصيدة بعنوان «الهبوط إلى القصبة» :

فَغَالِبُنِي يَا بِلَادِي الْحَنِينِ  
يَا رَايِحَ لِبَنِي مَنْصَبِـــــــوْر  
قَبُولِ الْهُمِّ خِلَاةَ الْبَابُوْر  
وَرَاةُ فِي الْقَصْبَةِ يَتَسَوَّلِ

انظر ديوان «وهرسني الظل» صدر عن الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1976، ص37 و35، 36.

وبالاضافة إلى هذين الشاعرين يلاحظ الناظر في المتن الشعري الجزائري أن هذه الظاهرة حاضرة في ديوان «الحب في درجة الصفر» لعبدالعالي رازقي، وديوان «فصول

الحب والتحول» لـمحمد زيتلي وديوان «على مرفأ الأيام» لأحلام مستغانمي وقد تناول هذه الظاهرة بالدريس محمد ناصر 1985، ص 375 وما بعدها.

(37) لهذه الحركة في تونس تاريخ ومدى. فلقد ابتدأت بداية من سنة 1968، وكانت تونس وقتها تحيا نوعاً من التلمص من العروية والاسلام نتج عن الصراع الناصري والبورقيبي. وأدى إلى بروز شعاره «التونسية» وشعار القومية التونسية الذي ينطلق من تسليم بأن الهوية التونسية تتفاير بالكل مع الهوية العربية. هذا ما يفسر لماذا نادت الحركة بانتهاج ما سمته «الطريق الثالثة بين الشرق والغرب» دين أن يعي أصحابها أن وضع الشرق العربي في خانة واحدة مع الغرب الاستعماري إنما يمثل موقفاً قائماً على مفارقة مذملة. وهذا ما يفسر لماذا نادت الحركة بضرورة «رفض المشاعر الأبوية الثقيلة للمشاركة». راجع لمزيد تمثل هذا التوجه ما ورد في كتاب الطاهر الهمامي، 1994، ص 120.

والثابت تاريخياً أن هذه الحركة قد لاقت استحساناً لدى السلطة والمعارضة. فلقد دعمها وتبنها وزيران هما: محمد مزالي، واليشير بن سلامة، ودعمها وتبنها أيضاً، مثقفان يساريان هما: صالح القرماي، وتوفيق بكار. ويكفي هنا أن نعود إلى مقدمة ديوان «المصارع» للطاهر الهمامي حتى نجد تعاطف توفيق بكار معلناً ودعمه صريحاً. والثابت تاريخياً أيضاً، أن اسم الحركة أطلقته مجلة الفكر، مجلة الوزير محمد مزالي، فلقد كانت الحركة تنضرب أغلب نصوبها في هذا المنبر. والناظر في اسم الحركة نفسه يلاحظ بيسر أنه طامع بالرغبة في التخفي والتجاوز. فالكتابة التي انتجتها الحركة جاءت تعلن أنها تجاوزت الشعر العمودي وتخضت الشعر الحر. لذلك تسمت بـ«شعر العمودي وغير الحر». لكن شعار التخفي أدى على مستوى الممارسة الشعرية، إلى نوع من اللعب الطائش بالكلمات ومستويات اللغة العربية واللهجة العامية. نقرأ مثلاً في ديوان الحصار، نشر الدار التونسية للنشر 1972، النص التالي: «جنة الأطفال» يقول الطاهر الهمامي:

... طفل يبيع السواقر

وطفل يبيع الماء

وطفل حائر

وأخر

يسبح العرق  
عن جبينه المحروق  
ويبيع  
حيز الطابوقة والبيض المسلوق..

#### الحصار ص: 114

ونقرأ للزناد، وهو رأس من رؤوس هذه الحركة التي سادت وكبرست، ما يلي: لف  
ودوران/ دوران/ لف/ يجوع الكلب جوعاً/ يخاف خوفاً/ يهرب هرباً/ قف قف/ قف/ قف  
صف مصفوف/ والانسان الكلب/ والانسان الخروف. الخ.

أو نقرأ: حلوزي... أرتي/ حلوزي... أرتي/ متى يعود أبي من رحلة الإبعاد والموت... الخ.

(38) الطاهر الهمامي. 1994، ص 118.

(39) الكلام للبشير بن سلامة أورده الطاهر الهمامي، 1994، ص 137.

(40) انظر ديوان الحصار، للطاهر الهمامي أو ديوان كيمياء الألوان، للزناد. صدر الأول عن  
الدار التونسية للنشر 1972، وصدر الثاني عن الدار نفسها سنة 1989. يسمى الطاهر  
الهمامي هذه الظاهرة «إغناء المعجم الشعري بالأفادة من تفصيح اللسان الدارج» ويحتفي  
توفيق بكار بالظاهرة قائلاً في مقدمة ديوان الحصار ص 11: «والهمامي لا يخشى اللفظة  
الشعبية والعبارة العامية من «أفكار خامجة» وخائن الجدار» و«وقت كلب» و«ريق شائع»  
ينزلها في الكلام الفصيح فلا هي تلقى ولا هي نافرة تفوح برائحة الواقع وتنبض حيوية.  
وإنه لينشئ من ذلك الجوار الخصيب ما ينشأ من الجدة والطرافة مما لا يرتاح إليه  
زमित. على أن الهمامي «يتطلع من الدنيا ونواميس كبارها ويمشي عليها وعلى قدر  
وقارها» ويصل توفيق بكار إلى حد اعتياد هذا النمط من الكتابة سمفونية إذ يقول:  
«أشعار الهمامي لحن جديد ينزاد إلى الشعر التونسي الحديث وهو سمفونية لا تكتمل»  
الحصار، المقدمة، ص 12.

لكن الناظر في هذه الأشعار التي نعتت بأنها سمفونية يجدها كائنًا مسخًا يعصف بكل  
المكونات التي عليها جريان الشعر في النص العربي القديم وتلك التي عليها جريان الشعر



في النص المعاصر، ولا يأتي بما ينوب عنها بل يكتفي منها ببعض المكونات البسيطة التي يقدر على الاتيان بمثلها اشد النظامين زللاً وخطأ، نعني التسجيع والتقفيه . يكفي ان نعود إلى ديوان «الحصار» نفسه حتى ندرك حجم عملية التفتيح التي شهدتها الحركة. إذ تضعنا النصوص الشعرية في حضرة ما حاولت الخطابات الموافقة لها أن تتمسك عليه كي توهم بأن الممارسة الشعرية في تونس يمكن أن تفتتح مجراها منقطعة عن الدروب والاتاق التي تمكنت القصيدة للعربية من افتتاحها وارتيادها . لذلك حين نقرأ هذه النصوص تضعنا في حضرة الشعر وهو يباد ويستباح وتضعنا قدام اللفة وهي تنتهك وتتهب. نقرأ مثلاً للهامي:

شطبك عليك بالظلم الأحمر

غسلت منك يدي

سقطت من عيني

وانت رجل خلواض

تفني للريح

الدنيا تمشي بالقلوب

والثابت أن هذا «النص» قد عمد، مثل اغلب النصوص التي انتجتها الحركة، إلى التقاط حشد من التعابير المتعارفة في اللهجة التونسية وأجبرها على الانصياع لقوانين الجملة العربية. لذلك ترد قلقة في مواضعها، تشير إلى أن واضعها انتزعها من مواطنها قهراً واغتصاباً وأجبرها على الامثال لمطالبات النص العربي عنوة واستبداداً. ولذلك أيضاً تبالغ مكرراً بمكر وتجعل كلامه مجرد لهب مجاني طائش.

(41) يكفي هنا أن نعود إلى النصوص التي أوردها سابقاً. ويمكن أن ننظر في «نص» «دركتال في الهواء الطلق» للهامي حتى تمثل حجم هذه الظاهرة. يكتب الهامي متحدثاً عن الظنار الذي يربط بين مدينة تونس وقرية الظلة الجرداء:

شكوى إلى السيد عبدالعزيز العروي

تحياتي سيدي

وبعد:

فان قطار «القلعة الجرداء»

عربة هرمة

هرمة سوداء

سوداء وسخة

وسخة ضيقة

كثيرة العواء

وفيها ينصب السوق

قطار القلعة الجرداء

كلية جرياء

واضراس مصملكة.....الخ

انظر ديوان «الحصار»، ص: 56 وما بعدها. والناظر في هذا الكلام يلاحظ ببسر أنه لا يتطلب تحليلاً ولا يتقبل تأويلاً. إنه يتحایل على الشعر فيستعير منه طريقته في ايراد كلمات متفقة من حيث الصيغة الصرفية ويكتف ظاهرة التشجيع والتقنية كي يوهم بأنه لا يقع من الشعرية في الخلاه بل يتنزل في دائرة الشعر.

والثابت أن هذا التوجه الذي ساد ونعم وكرس في تونس ونظر له أساتذة جامعيون لهم صيتهم ومنزلتهم في الثقافة التونسية سيؤدي إلى فجائع وانهيارات يصعب على الممارسة الشعرية في تونس أن تتخطاها.

(42) الفكرة مستوحاه رأساً من أشعار هولدرلين. يقول: هولدرلين: «ولكن الكائن البشري

يقم في أكواخ وتدنثر بثوب مهلهل/ لأنه أكثر حرصاً على كينونته وأشد غيرة على روحه أيضاً. يرعاهما رعاية الكاهنة للنار المقدسة: هذا هو فهمه/ ولهذا أعطيت له حرية الاختيار.../ وهو بالآلهة شبيهه/ ولهذا أيضاً أعطيت له اللغة/ أشد المقتنيات خطراً/ حتى يستطيع أن ينشئ وأن يهدم وأن يختفي ... » انظر كتاب «في الفلسفة والشعر» تأليف مارتن هايدغر ترجمة عثمان أمين ، نشر الدار القومية للطباعة والنشر، ط1، القاهرة

1963، ص: 80 - 81

(43) محمد الحميب الزناد: ديوان كيمياء الألوان، صدر عن الدار التونسية للنشر، تونس 1989.

(44) صالح القرماوي: ديوان اللحة الحية، دار سبراس للنشر، تونس 1970، ص: 15. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن الأستاذ صالح القرماوي كان أستاذًا جامعيًا وهو الذي بدأ التعريف بعلم اللسانيات في الجامعة التونسية. وكان أيضًا عنصرًا نشطًا في حركة اليسار التونسي فضلاً عن فطه الثقافي وحضوره في الثقافة التونسية من جهة كونه مرجعًا وسلطة.

(45) نذكر هنا تمثيلاً تجرية محمد بنيس وعبدالله راجع والأشعري ومحمد علي اليوسفي وفضية الشابي وفرج العربي وغيرهم.

(46) تعلن هذه الظاهرة عن نفسها في العديد من القصائد المنتشرة هنا وهناك بالمغرب العربي. انظر مثلاً نص «نوار» لمحمد بنيس، ديوان «هبة الفراغ» ، دار توفيق للنشر، الدار البيضاء 1992، ص: 31 - 32، وانظر أيضاً نص: (دنس) «لمحمد علي اليوسفي ديوان «حافة الأرض» دار الكلمة للنشر بيروت 1988، ص 10، 11، 12، 13، 14.



#### رئيس الجلسة الدكتور سليمان الشطي،

شكرا للدكتور محمد لطفي اليوسفي على هذا التركيز، ومع أنه التزم بالوقت إلا قليلا، وكنت أشفق عليه من هذه السرعة التي يحاول أن يسابق بها الوقت. لدي تنبيهان: الأول أتمنى على الذين يرغبون في الحديث أو التعقيب أن يكتبوا الأسماء، ووصلتني مجموعة أسماء، ولكن لعل البعض لا يعرف طبيعة الإدارة حيث يفترض أن تجمع الأوراق كسبا للوقت وسكرتير الجلسة سيجمع هذه الأوراق، التنبيه الثاني: خاص بالاستمارة التي بين أيديكم إن لم يكتبها.. وهذا رجاء خاص من المؤسسة لأنها تستفيد من هذه الاستمارة في أعمالها في قابل الأيام، فأرجو من الإخوة الذين لم تتح لهم الفرصة لتسجيل أسمائهم في الاستمارة ووضع عناوينهم للتفضل والتكرم بملء هذه الاستمارة مع الشكر.

الباحث الثاني الذي سيحدثنا عن المرجعية، (مرجعية القصيدة في الخليج والجزيرة العربية) هو الاستاذ الزميل الدكتور سعد البازعي، وقبل أن أدعوه لإلقاء بحثه أود الإشارة إلى أن الدكتور البازعي....

- بكالوريوس في الأدب الإنجليزي، جامعة الرياض «الملك سعود حالياً»، ١٩٧٤، حصل على الماجستير، جامعة برنيس الأمريكية، ١٩٧٨، حصل على الدكتوراه، جامعة برنيس الأمريكية، ١٩٨٣، عمل استاذاً مساعداً ثم استاذاً مشاركاً للأدب الإنجليزي/جامعة الملك سعود، ١٩٨٤، رأس مركز البحوث بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، لمدة عامين، رئيس قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

#### من مؤلفاته:

- الذات وحضارة الآخر: البحتري وبيتس، مجلة جامعة الملك سعود، المرجعية العربية لحلم ورنزورث، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، ممالك اليباب: حجازي والمدينة، باللغة الإنجليزية، مجلة الأدب العالمي اليوم، جامعة أكلاهوما الأمريكية، ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، ١٩٩٠.

## البحث الثالث عشر

### مرجععية القصيدة العربية المعاصرة في الخليج والجزيرة العربية

د. سعد البازغي

من العنوان الشديد العمومية لهذه الورقة تفرع لدي عدة أسئلة منها سؤالان اظن من الضروري تناولهما كمنطلق للتخفيف من حدة تلك العمومية واستجلاء معالم الموضوع المراد البحث فيه. يتعلق السؤالان بمفهومي المرجعية والمعاصرة، على المستوى اللغوي الاصطلاحي. لا اظن لدينا مشكلة في فهم المرجعية على أنها ما يرجع إليه من مهاد معرفي وجمالي من أجل فهم وتذوق أفضل للعمل الأدبي، والمرجععية على هذا الأساس أقرب إلى ما نسميه السياق. سياق القصيدة هو الإطار العام الذي تتحرك فيه والذي تؤلفه الأسس الشعرية والإحالات الدلالية والقيم الجمالية التي تشكلت القصيدة في رحابها. لكن هذا المستوى اللغوي الاصطلاحي يترك عدداً من الأسئلة معلقة، فهناك العديد من السياقات التي يمكن تناولها بوصفها تشكل مرجعيات للعمل الأدبي: هناك المرجعيات الاجتماعية/ التاريخية والمرجعيات اللغوية/ الشكلية، حيث تشمل الأولى مرجعيات تتصل بالتراث والمعاصرة والمتغيرات الاجتماعية والفكرية، وتشمل الثانية مرجعيات تتصل بلغة العمل ومعاله الشكلية كالأشكال الأدبية، ومن هذه تتفرع المنهجيات النقدية المعروفة باختلافاتها واختلاف ما تنطوي عليه من مواقف وقناعات نظرية. ففي أي هذه المرجعيات سنبحث، أو إلى أيها سنعود؟

أما إذا جئنا إلى مفهوم المعاصرة فسننخل في التباس اصطلاحي معروف لأنه من الناحية اللغوية يمكن اعتبار كل ما كتب في عصر ما معاصراً لمن يعيش في ذلك العصر،

\* اختار الناقد لبحثه عنواناً آخر هو: من النفعيلة إلى قصيدة النثر: استجلاء لبعض مرجعيات القصيدة المعاصرة في الخليج والجزيرة العربية.

وإذا أخذنا بهذا المفهوم اتضح لنا صعوبة الإحاطة بالشعر المعاصر لكثرة الأعمال المدرجة تحت مسماه وشتاتها. لذا كان من الضروري حصر دلالة العبارة حصراً يستمد شرعيته من قناعات نقدية هي عندي تلك التي تجعل المعاصرة سمة لتلك القصائد التي كتبت برؤية وتقنيات فنية لم تكن شائعة في عصور سابقة، أي بوصف المعاصرة سمة من سمات العصر الذي نعيشه بمتغيراته وثوابته معاً، أي بوصفها رديفاً للحدائق بما هي مؤشر على مجموعة من القيم الفنية والفكرية والاجتماعية التي تعبر عما ترى فئة من الشعراء والمحيط الثقافي الذي ينتسبون إليه أنه الأنسب للعصر المعاش.

تحديد مفهوم المرجعية والمعاصرة يسلمنا إلى الخطوة التالية وهي تحديد المرجعيات المراد البحث فيها والقصائد والشعراء المراد تناولهم. وفي هذا السياق بدت لي ثلاث مرجعيات تقوم على أسس أدبية/ثقافية وتندرج تحتها بعض القصائد التي أزعمت أنها تمثل معظم وجوه المعاصرة الشعرية في المنطقة (وهي منطقة أود أن يتضح أنها تستثني اليمن لأسباب تتصل بسعة التجربة الشعرية اليمنية وصعوبة دمجها بالتالي بشعر المنطقة المدروسة، كما أنها تستثني قطر لأسباب معاكسة تتعلق بعدم توفر أعمال يمكن تناولها، مما يجعل المنطقة المدروسة تقتصر على (السعودية والكويت والبحرين والإمارات وعمان).

المرجعيات يصعب وضعها تحت عناوين دقيقة ومقتعة، وكل ما يمكنني عمله هو وصفها واقتراح أكثر من عنوان: المرجعية الأولى مرجعية يمتزج فيها التفعيلي بالعمودي ويمكن أن تسمى مرجعية تفعيلية/عمودية، أو هي كتابية/شفوية، من حيث هي تقف بين مرحلتين وتحاول التوفيق بينهما، كما أنها مرجعية تراثية من حيث الكثافة النسبية في استحضار التراث؛ والمرجعية الثانية قريبة من تلك فهي تمزج التفعيلي بالموروث الشعبي من شعر وغيره، كما أنها من الناحية نفسها كتابية/شفوية؛ أما الثالثة فمرجعية معاصرة بمعنى أن قصائدها تتأصل في مستجدات الحياة الحديثة وتستمد سماتها الفنية والموضوعية من ذلك التأصل. في المرجعية الأولى نجد قصائد تستعيد التراث الأدبي والثقافي عموماً ويصعب تناولها دون إحاطة بذلك التراث،

وبالإضافة إلى مزاجية الشكل التفعيلي بالعمودي ففي تصائد هذه المرجعية تهيمن لغة شعرية «رفيعة» - بالمفهوم التقليدي للرفعة اللغوية وكما سأوضح في حينه؛ أما في الثانية فيحدث تمازج يشبه التمازج الذي نجده في الفئة الأولى ولكنه هنا تمازج بين الفصحح التفعيلي واللهجات الدارجة سواء من حيث المفردات أو ما تتضمنه من نتاج شعري، ومن الطبيعي أن تتصل هذه المرجعية بالنتاج الشعري العامي لبعض الشعراء المتناولين أنفسهم بالإضافة إلى الشعر العامي أو الشعبي إجمالاً. وفي الثالثة يهيمن البناء النثري غير ما يعرف بقصيدة النثر بسماتها الأسلوبية الخاصة واتسمائها البين للحياة المدنية المعاصرة وميلها للمثاقفة مع الأجنبي في الثقافة العربية.

ولعل من الواضح أنني من خلال هذه المرجعيات لا أنوي مناقشة الشعر المعاصر في المنطقة بشكل مجمل، بمعنى أنني لن أتوقف عند مرجعيات عامة يمكن إدراجها تحت أسماء مختلفة، كالمرجعية الحدائية بالنسبة لقصيدة التفعيلة وقصيدة النثر عموماً، أو المرجعية التقليدية بالنسبة للقصيدة العمودية أو التناظرية لدى من يرفضون الحدائية، وهكذا لقد اخترت مرجعيات محددة ضمن الشعر العربي المعاصر في المنطقة يدفعني هاجس أحسبه على قدر كبير من الأهمية، هو استجلاء ما يمكن اعتباره خصوصية إبداعية لأدب المنطقة. فمع أن بعض المرجعيات المتناولة هنا ليست فريدة في شعر الجزيرة والخليج، إلا أنها تتخذ هنا طابعاً مميزاً في ذلك الشعر، أو أن خصوصية المنطقة تكون أكثر بروزاً عند البحث في مثل تلك المرجعيات. ليس ذلك تكريساً للإقليمية، وإنما هو استجلاء لمكان التنوع ضمن وحدة الثقافة العربية الأساسية.

ستتضح الخصوصية المشار إليها عند الدخول في تفاصيل الأعمال المتناولة، لكن لعل مما يتصل بذلك ناحية أود الإشارة إليها في ختام هذا الدخول هي أنه باستثناء المرجعية الثالثة، التي سأسميها اختصاراً للمرجعية النثرية، يمكن القول أن معظم الشعراء الذين يمكن تناول أعمالهم في المرجعيتين الأولى والثانية قابلون للحضور في كلتا المرجعيتين، أي الأولى والثانية. بمعنى أن لدى معظمهم أعمالاً تجعلهم موجودين في المرجعيتين معاً. ولربما كان ذلك ذا صلة بنوع العلاقة بالمرورث سواء ما كان منه فصيحا أم شعبيا لدى معظم شعراء المنطقة.

أخيرا أشير إلى أن الحاجة إلى وجود توازن في تمثيل القصائد والشعراء للمرجعيات من ناحية ولأجزاء المنطقة من ناحية أخرى اقتضت قدرا من التحجيم في عدد الشعراء الممثلين للمرجعيتين الأولى والثانية وكثافة حضورهما النسبي، وكذلك لبعض أجزاء المنطقة، مع مراعاة عدم تحول ذلك السعي للتوازن إلى نوع من الابتسار للتجارب الابداعية. وأشير بهذه الناحية الأخيرة، أي تمثيل المناطق بوجه خاص، إلى مسألة شخصية تتعلق بانني بحكم الانتماء القطري والنشاط النقدي السابق أكثر صلة بالشعر في المملكة العربية السعودية ومعرض بالتالي لجعل الشعر السعودي يطفئ على ما سواه. والحق أنني لا ادعي للقدرة على التحكم بهذا الجانب تماما، لكن حسبي أن سعيت، مع اخذي بعين الاعتبار أن قدم التجارب الشعرية وتنوعها وكثرة الأعمال في بلد كالمملكة يجعل المبالغة في تحجيم حضورها الشعري مصدرا للخلل المنهجي والمعرفي. إضافة إلى ذلك ينبغي أن أقول أن تناول التجارب الشعرية بصورة عامة لم يكن بهدف المحافظة على التوازن، وإنما كان لأنها تجارب تفرض نفسها على أي تناول نقدي يسعى للجدية. وخلاصة الأمر أنني انطلقت في اختيارياتي على هذين الأساسين الإجرائيين بالإضافة للأسس التي سبق أن أشرت إليها من ناحية علاقة النصوص بالمرجعيات المتناولة.

#### القراءة:

#### ١- المرجعية التفصيلية/العمودية:

يبدأ تناولي التالي بالوقوف على المرجعية التفصيلية/العمودية لأنطلق منها إلى المرجعية التفصيلية الشعبية لما بينهما من صلة واضحة. وقد لاحظت أنه في القصائد المنتمية إلى المرجعية التفصيلية/العمودية يحدث التداخل مع التراث العربي/الإسلامي على مستويين: مستوى أسلوبي/شكلي يتضمن استعادة لصيغ تعبيرية وإيقاعية، ومستوى موضوعي/ثممي يشمل إشارات وإحالات مختلفة، وغني عن القول أن الشاعر على كلا المستويين يسعى إلى إثراء النص ودعم إمكاناته الدلالية والجمالية. لكن هذا الجانب القصدي قد لا يكون كل ما هنالك بحكم أن العلاقة بالتراث ليست تواصلًا متعمدا فحسب، وإنما لها أيضا ذلك الجانب اللاواعي الذي يؤثر في العمل وتوسع القراءة النقدية لاكتشافه، وهذا بالفعل ما توحى به بعض ألوان الحضور المرجعي للموروث في الشعر المتناول هنا.



على المستوى الأسلوبى/الشكلي يحدث التداخل بين بعض القصائد والموروث بأنماط متباينة منها توظيف الشاعر للشكل العمودي أو التناظري ضمن قصيدته التفعيلية بومنها استحضاره لنصوص شعرية من التراث على نحو ربما أمكن اعتباره لونا متطوراً من اللون ما كان يعرف بالمعارضة الشعرية.

من النمط الأول تطالعنا نماذج لعارف الخاجة وحبيب الصايغ (الإمارات) ولعبدالله الصيخان ومحمد الثبيتي ومحمد جبر الحريبي (السعودية)؛ أما من النمط الثاني فنجد نماذج لعلي الدميني وأشجان هندي (السعودية)، ومن المؤكد أن هذه النماذج ليست كل ما هنالك، وإنما نحن إزاء نماذج توضيحية بالإضافة إلى كون أصحابها من الأصوات الشعرية البارزة في المنطقة.

#### 1.1- النمط الأول:

في مجموعة صلاة العيد والتعب (1986) (لعارف الخاجة) تطالعنا تسع قصائد، اثنتان منها بالشكل العمودي أو التناظري والبقية من شعر التفعيلة. ومن بين هذه القصائد المفعلة نطالع واحدة بعنوان «ألق الطقوس» (1983) تتضمن تقاطعات بارزة بين الشكل التفعيلي المهيمن على النص، والعمودي الذي يتمثل ببيتين يتكرران في ما يشبه اللازمة. وعلى الرغم من ضبابية الصورة في القصيدة ككل فإن من الممكن تبين معالم تقاطع آخر على مستوى الدلالة بين العشقين، عشق المرأة وعشق الوطن، كما في قوله:

دار فوق رؤاك قلبي

قبلتين على شغاه الأرض

تشعل في شغاه الناس حبي

ثم تكتب:إنهم..

ولقد تنادينا فهل كنا القمر

أم كان يضحك في توهجنا القمر

أواه ما بيني وبين أحببتي

وطن تغرب في جوازاات السفر

وإن أمكن قراءة المعشوفة هنا على أنها هي الوطن أو الأرض ليتضح من ثم أن تقاطع الشكلين يعود إلى الرغبة في إحداث توازن بين تقاطعين، تقاطع المرأة والوطن، من ناحية، وتقاطع العمودي والتفصيلي، فإن من العسير تبين الدور الذي يتوقع من كل شكل أن يؤديه: ما الذي تقوله المقاطع العمودية ولا يقوله غيرها، والعكس؟ هل لاستعادة الموروث في العمودي دور محدد في التشكيل الدلالي للنص؟ وما الذي يمثلته التفصيلي في هذه الحالة؟

ومثل هذه الأسئلة تنتثار عند قراءة القصيدة الرئيسة في مجموعة (الخاجة) والتي تحمل المجموعة عنوانها فعند نهاية هذه القصيدة تطالعنا أربعة أبيات عمودية وغير مسبوقة على مستوى النص، أي على عكس الأبيات المتكررة في القصيدة السابقة. فلم يعود الشاعر ليستعيد هذه المرجعية في قصائد مختلفة؟ وإن كان من مبرر فينبغي أن ينبع ذلك المبرر من النص نفسه على المستويين الفني والدلالي أو المعنوي. ولأنني لم أجد المبرر في هموم القصيدة نفسها، فإنني أستبقي احتمالاً آخر هو أن حضور التناظري يعني حضور مجموعة من القيم والمؤثرات المرتبطة به، أي بالشكل التناظري، كالأصالة والانتماء وكثافة الإيقاع وتأثيره المتوقع، بالإضافة إلى الناحية التاطلرية التي تتضمنها اللازمة في القصيدة الأولى والختام في الثانية.

لقد أشرت قبل قليل إلى أن في مجموعة (الخاجة)، وهي مجموعته الأولى حسب علمي، قصيدتين عموديتين إلى جانب السبع قصائد التفصيلية. وفي تصوري أن حضور الشكل العمودي ضمن تشكيل تفصيلي ما يشير إلى قرب المسافة بين الشكلين، خاصة لدى شعراء (كالخاجة) يفضلون الاحتفاظ بالإيقاع الوزني التقليدي بالإضافة إلى مؤثرات القافية في خضم عملية التجديد التي وجدوا أنفسهم يخوضون غمارها على مستوى الحركة الشعرية في المنطقة. وفي هذا الحضور التزامني دلالة واضحة على انتماء جيل الخاجة، الجيل الذي ولد في الخمسينات الميلادية، إلى مرحلة انتقالية على مستوى المنطقة من العمودي إلى التفصيلي. فمع الحرص على التجديد كان لا بد من التمسك ببعض سمات الموروث القريب خاصة في وجه التهم الكثيرة والحادة التي توجهها بيئة محافظة لشعراء التجديد بأنهم غير منتمين لموروثهم. على أن ذلك التمسك لم يكن بكل تأكيد مجرد موقف أيديولوجي وإنما كان في المقام الأول حرصاً من الشاعر نفسه على تعميق انتمائه للموروث والإفادة من مخزونه الإبداعي.

وحين ننظر للمسألة من هذه الزوايا فإننا نضع أيدينا على مبرر اجتماعي/ثقافي للتدخل الشكلي في غياب مبررات فنية من داخل النصوص أي مبررات نابعة من متغيرات القوائد نفسها، ولربما صدق هذا أيضا على ما نجده لدى الشعراء العرب من خارج المنطقة سواء من الرواد أو غيرهم، لا أقصد شيوع القوائد العمودية في أوائل الأعمال فحسب وإنما في مبررات العودة إلى تلك العمودية بين الحين والآخر.

يبد أن من الضروري أن نتبع هذا بالقول أن العمودية التي نشير إليها ليست عمودية شعراء النهضة ومن تبعهم من المتمسكين بالديباجة الشعرية التقليدية ومعجمها وقيمها المألوفة، ولا هي حتى عمودية الشعراء الأحدث من الرومانسيين والرمزيين. ولعل مصطلح «العمودية» هنا قاصر لأنه يحيل على لغة وسمات أسلوبية محددة، بينما المقصود هو تناظرية الشكل والتزام البحر الشعري الواحد في القصيدة، بينما تأخذ اللغة والسمات الأسلوبية بعدا مغايرا جدا لما يعرفه الشعراء العموديون التقليديون، وفي أبيات الخاجة، المشار إليها قبل قليل، مثال جيد لذلك الاختلاف الذي تتوحد فيه الأبيات التناظرية مع المقاطع أو الجمل الشعرية التفعيلية.

وليس من شك لدي في انطباق ما قلت على معظم مجايلي الخاجة من شعراء الجزيرة والخليج (وينبغي التذكير بأن مقياس الجيل هنا يهبط إلى مستوى العقد في بعض الأحيان وذلك كمقياس تفرضه سرعة التغير الذي تعيشه المنطقة في ما يسمى «حرق المراحل»). الشاعر الإماراتي الآخر (حبيب الصايغ) يدخل في مزاجية بين التفعيلي والعمودي في قصيدة بعنوان «الجيل» من مجموعته (قصائد على بحر البحر) (1993) على نحو يكشف عن أهداف المزاجية وسماتها الأسلوبية المشار إليها قبل قليل. أما أهداف المزاجية فسيوضح أهمها حين نطالع إهداء القصيدة إلى الشاعر اليمني عبدالله البردوني الذي عرف بتمييزه في تحديث القصيدة للتناظرية. تبدأ القصيدة وتنتهي على الشكل التفعيلي، ويأتي المقطع التناظري في ثلثها الأخير حيث يتوجه الشاعر بخطابه إلى البردوني الذي يتمخض عنه جبل «ريفان» نمنيا خالصا:

لقد كان لون الحقول الفنية

بالين والاشتھاء

وكتبت أناشد ريفان

حين تمخض عن شاعر

الصادرتين حتى الآن وهما رياح المواقع (1407-1987) وبياض الأزمنة (1995). من ذلك قصيدة «الخبث» من مجموعته الأولى، وقصيدة أخرى من المجموعة الثانية عنوانها «بروق العامرية». في القصيدة الأولى تستعاد معلقة طرفة بن العبد، وفي الثانية معلقة الحارث بن حلزة، بالإضافة إلى استعادات أخرى في القصيدة الثانية أبرزها قصة ليلى العامرية في العنوان. وعلى عكس ما يبدو من بعض أمثلة المزاجية بين التفعيلي والعمودي، تبرز هنا مبررات الاستعادة على نحو أكثر وضوحاً. فالبيت أو الأبيات المسترجعة من الماضي تتبع من القصيدة وكأنها من كتابة الشاعر المحدث، كما في مطلع «الخبث»:

«وظلم ذوي القربى، بلادي حملتها  
على كتفي شمسا وفي الروح موقدي  
إذا جف ماء القطر اسقيت غرسها  
بدمعي، ووجَّهت الزمام لتهتدي

في هذا المطلع تستعاد معلقة طرفة ليس في العبارة المقتبسة فحسب ولا حتى في الوزن والقافية وإنما في الروح التي تشيع على القصيدة ككل، في الموقف العام الذي يظل العلاقة بين الشاعر والأهل، الشاعر والوطن. في «الخبث» يرسم الدميني رحلة من مسقط رأسه في جبال السروات غرب الجزيرة العربية إلى شرقها، أي هبوطه إلى الخبت، أو الأرض الساحلية المنخفضة. ومن خلال هذه الرحلة يسعى الشاعر إلى رسم معالم العلاقة بينه وبين الوطن أو العشيرة، وهي علاقة متوترة لا تخلو مما عاناه الشاعر الجاهلي حين تحامته العشيرة وأُفرد «إفراد البعير المعبد». ولكن مثل السلف الجاهلي يظل الدميني مرتبطاً بوطنه وأهله محبا لهم رغم ظلمهم، كما في إعلانه في ختام القصيدة:

لخولة اطلال، أجوس زواياها، ببرقة نهد  
إذا اقربقني الأرض جاوزت للغد  
أبوح بطعم الحب أقتات موعدي  
أعاتب أحبابي، بلادي بقيتها  
وأهلي وإن جاروا علي فهم يدي.

على مستوى التداخل بين النصين الجاهلي والحديث نلاحظ مراوحة بين تقمص الشاعر المحدث لصوت طرفة، كما في المطلع وفي الختام، وانفصالاً عنه لمخاطبته وعرض إشكالات معاصرة، وهو ما يشكل الجزء الأكبر من القصيدة : «يا بن العبد التي إليّ الدوية البعير فإنني/ سأتسقى الأورام...» ومن هذه السمة الفنية تتبين بعض معالم الاستعادة المرجعية للتراث الشعري العربي في القصيدة الحديثة، فهي استعادة تأخذ من المعارضة التقليدية احتذاء القصيدة التالية للمالفة في إيقاعها ورويتها، لكنها تنحرف بعيداً في عدم التزامها تلك الإيقاع والروي وفي أسلوبها ولغتها وفصاماتها الدلالية والجمالية. نجد ذلك في قصيدة «الخبث» كما نجده في عدد من قصائد الشاعرة السعودية (أشجان هندي) كقصيدتها المعنونة «الحلم ورائحة المطر» تستعيد قصيدة أحمد شوقي «يا جارة الوادي» وتتسج حول دلالاتها دلالات أخرى وحول إيقاعها ورويتها إيقاعاً وروياً معاصراً ومميزاً. هنا تصير جارة الوادي إلى ما صارت إليه العشيبة في استعادة الدميني لمعلقة طرفة، تصيرا رمزاً للوطن والأمل الذين تحلم الشاعرة برؤيتهم وقد أمطروا بما يصير به «البن أحلى / ويصير وجه الفقر أحلى/ وتصير حبات الرمال فراشة...»:

كنت قد قطعت غابات الحصار، وما انتهى حلمي القديم،  
ولا صحت عيناى إلا كي تضم للقيم، تفرشه على شرفاتها،  
وتروح تمطره على جندب النيام.  
«يا جارة الوادي طربت»  
وعادني في الليل سيل من حمام  
متظاهرا بالصمت عاد، فهل أطارحه الكلام؟

وواضحة هنا النقلة الدلالية لجارة الوادي وأجواء القصيدة عموماً من أجوائها الغرامية وهما الذاتي المباشر نسبياً إلى حقول دلالية يأخذ فيها الحلم بعداً شمولياً في طموحه بالانبعاث القومي والوطني. على أن هذا الطموح يظل رومانسياً أو ذاتي المنشأ، متصلاً من هذه الناحية بقصيدة شوقي بعالمها الحالم وذكرياتهما، مثلاً هو يتصل بتلك القصيدة على مستوى الإيقاع الذي كثفته الشاعرة من خلال الاسم الموصول «ما» الذي ورد في قصيدة شوقي مرتين : «يا جارة الوادي طربت وعادني ماء

و«لم أدر ما طيب العناق على الهوى». في قصيدة أشجان ينفصل الموصول في «لم أدر ما» ليتكرر برشاقة إيقاعية وحملوة دلالية تكثف إشكالية المعرفة:

وأنا التي...

لم أدر ما

حتى تحاشد بين غيم العين فيض من نشيد

وأنا التي

لم أدر ما سر انطفاء البرق في زمن يريد

وفي مختتم القصيدة يبدو جلياً أن الدراية هذه هي دراية بنوم الآخرين إذ يصحو الشاعر ويضعف احتمالات الفجر إذ يدرك الشاعر هيمنة الظلام:

وأفتت والفجر احتمالات معلقة على كتف الظلام.

وجدائل المطر الصغيرة كلما

رقصت على القيعان جنبها الظما

الخوف غول حائم بالباب

إن قطعت من أطرافه طرفاً نما

ليظل هب العين يستجدي المضاجع حين اصرخ:

«يا جارة الوادي» نريت

قليتني لم أدر ما!

ولعلي لا أبالغ إن قلت إنه في ظل هذا الحضور المكثف للمطر ومفردات الظما وقبل ذلك الهطول والجذب، أن إيقاع الاسم الموصول يتحول إلى تورية للماء لتصير «لم أدر ما» تعبيراً عن عدم الدراية بالماء مثلاً هي تعبير عن عدم الدراية بغيره. ومن الممكن جداً أن التفات الشاعرة لهذا الجانب الإيحائي لاسم الوصل «ما»، إن كانت قد التفتت إليه، جاء من لحن عبد الوهاب للأغنية أو أداء فيروز لها، ففي اللحن والأداء تتكثف المسافة بين «ما» وما قبلها، وإن صبح ذلك ستكون الاستعادة، في جانب منها على الأقل، استعادة للقصيدة كإغنية، أي كعمل إبداعي تظافر على صياغته الشاعر والملحن والمغني.

لا يتسع الحيز هنا لقراءة المزيد من قصائد (اشجان هندي) التي تسير في منوال مشابه، مثلما أنه لا يتسع لقراءة الكثير من أعمال الآخرين كالحاجة والصايغ والديميني. ولو أمكن ذلك لتوقفت عند قصيدة لأشجان بعنوان «ضمان» تستعاد فيها بعض القصائد الشعرية القديمة مثل معلقة امرئ القيس وقصيدة المتنبي «واحر قلباه في قلبه شبنم»، وكذلك قصيدة «أناشيد لخيمة عبلة»، وغيرها. الحيز الضيق المتاح هنا يضطرنا الآن للمضي نحو المرجعية الثانية، المرجعية الشعبية.

#### ب. المرجعية التفعيلية/الشعبية:

لعل هذه المرجعية من أكثر المرجعيات تمييزاً للشعر في منطقة الخليج والجزيرة على الرغم من أنها ليست حكرًا على الشعر في المنطقة وليس هناك ما يشير إلى شيوعها عند كل أو حتى أكثر الشعراء على مستوى الممارسة الواعية أو المتعمدة. ذلك أنها مرجعية تحيل على الفولكلور أو الموروث الشعبي بأشكاله كافة، أي على ما هو متجذر في نوات الجيع ويتوقع أن يكون له حضور واسع ولا واع في تلك النوات وما تنتج. والمعروف أن أحد أنماط حضور هذه المرجعية، وهو كتابة الشعر الشعبي، أو العامي في لهجته على الأقل، هو من الممارسات البارزة في ثقافة المنطقة على نحو قد لا يكون معروفًا بالكثافة نفسها في معظم أجزاء الوطن العربي، وما تحظى به الثقافة الشعبية من اهتمام رسمي إعلامي/احتفالي يصعب أن نجد له نظيرًا في أي مكان آخر. وفي التناول التالي وقفة عند جزء من أجزاء هذا الحضور المرجعي في القصيدة الحديثة، وقفة تتناول نوعين من أنواع استدعاء الموروث الشعبي في الشعر التفعيلي: النوع الأول هو كتابة الشعر العامي من قبل شعراء عرفوا ببروزهم في كتابة الشعر التفعيلي الفصيح، والثاني هو استدعاء مقاطع من الشعر الشعبي أو الثقافة الشعبية في الشعر التفعيلي الفصيح نفسه. وتأتي أهمية النوع الأول من أنها تلقي الضوء على الاندماجية الثقافية واللهجية الحادة في المنطقة كما في المنطقة العربية ككل بحيث تنشأ من جراء ذلك أساليب وأشكال إبداعية متباينة من المهم التعرف عليها لذاتها، ولما تلقيه من ضوء على ثقافة الفصحى لهجات، وإبداعاً، خاصة حين يمارس الشاعر أو الكاتب نشاطه الكتابي على المستويين معاً. أما النوع الثاني وهو

استدعاء الشعر والثقافة الشعبية فواضحة أهميته من حيث هو يبرز التواشج العميق في ثقافة المنطقة بين المستويين القصص والشعبي حتى حين لا يكون لدى الشاعر نشاط إبداعي مواز بالعامية، وإنما هو تواشج يستدعي الواقع الثقافي للمنطقة من ناحية ورغبة الشاعر تحقيق عدد من الأهداف لعل من أبرزها تحقيق التواصل مع جمهوره القراء والوصول إلى ما يمكن أن نسميه هوية ثقافية مميزة للشاعر، إضافة إلى السعي الإبداعي المتمثل بإغناء النص بما تتضمنه الثقافة الشعبية من تراكيب ومستويات دلالية وجمالية. ويدهي أن هذه المستويات والأهداف المتعددة تجعل من المستحيل على تناول سريع كهذا أن يكون محيطاً أو حتى شاملاً لأكثر عدد ممكن، وإنما هي مقارنة موجزة وتعميلية لبعض ما هنالك.

#### ب.1. كتابة الشعر العامي:

من أبرز الشعراء الذين عرفوا بكتابة الشعر العامي إضافة إلى شعرهم التفعيلي المميز بالقصص الشاعر البحريني علي الشرفاوي الذي أصدر عدداً من القصائد العامية ضممتها مجموعتان إحداهما مشتركة مع الشاعرة فتحية عجلان بعنوان افا يا فلان (1983)، والأخرى له منفرداً بعنوان أصداف (1994)، ومنها قصائد مغناة عرفت في مختلف أنحاء المنطقة بالإضافة إلى قصائد للأطفال. والملاحظ على قصائد الشرفاوي العامية أنها على الرغم من القواسم المشتركة الكثيرة والطبيعية مع شعره القصص خاصة في التوجه التحديثي، تتسم بقدر أكبر من البساطة والمباشرة وقرب للموضوعات. فالموضوع الذي يكاد يهيمن على مجموعة (أصداف) هو العشق الذي لا يكاد يتجاوز الأفاق الدلالية المألوفة لدى معظم محبي هذا النوع من الشعر. في بعض الأحيان تتسع إحياءات العشق ليشمل ما يتجاوز المرأة الفرد إلى الوطن، ولكن في معظم الأحيان يظل ذلك الهم الفردي هو الطاغي. ولا أقصد من هذا أن شعر الشرفاوي القصص خلو من مثل هذا الهم لكنه هناك غالباً ما يأتي أكثر انفتاحاً دلالياً وبالتالي أغنى من الناحية الجمالية. هذا بالإضافة إلى أن الشعر القصص يبدو أكثر اتساعاً للهموم الكبرى كهموم الوطن التي تسفر عن قصائد عشق للأرض والناس تنشذ الحرية والكرامة.

ولكن حجم الهموم ليس المقياس الوحيد لجودة الشعر، فمن القصائد ذات الهم البسيط والمحدود نسبياً ما تأسرتنا بساطته وغناه الجمالي. وسأعرض هنا لنصين أحدهما



بالعامية والآخر بالفصحى يربطهما موضوع مشترك في بعض نواحيه الأساسية. وسيُتضح من النصين ما أُشرت إليه بالافتتاح الدلالي في القصيدة الفصحى من ناحية، في مقابل محدودية الدلالة في القصيدة العامية من ناحية أخرى. ومن ناحية أخرى سيتضح أن الثراء الجمالي ليس مرتبطاً باللهجة أو بالافتتاح الدلالي. القصيدة الأولى من مجموعة الشعر العامي بعنوان «وردة البحر» وسأوردُها كاملة لقصرها:

ما يكفيني اشمك  
ورا الاسوار  
وردة نار  
تحرقتني حرارتها  
ولا تكفيك يا بنت البحر  
اشك تضميني  
وهم أو طيف.  
ما يكفيني غير أكون  
وردة في هوى تراك  
اهزك بالجنز وانتي  
تشبينني بحرارة صيف.

ولنضع هذا النص بجوار نص من مجموعة الشرقاوي الفصحى «مائدة القرمز» (1994) وعنوانه «رغبة»، وهو قصير أيضاً:

في الداخل فاكهة  
لا اعرف نكهتها  
أم،  
لو اهدم هذا السور.

في القصيدة العامية تتجه دلالة الوردة نحو المرأة بقوة وبخطاب مباشر يحاصر الدلالة، بينما في الفصحى تأخذ الفاكهة والسور أبعاداً رمزية مترامية الأطراف (وإن أقول لا محدودة) تشمل المرأة المشار إليها في القصيدة العامية. غير أن هذا الفارق في

فسحة الدلالة لا يقلل من تفوق القصيدة العامية في ثراء التصوير واللغة الإيقاعية مقارنة بالتقشف الشديد في القصيدة الفصحى.

لكن الأهم من هذا في ما يتصل بموضوع تأملنا هو ما يلاحظ من تواشج بين النوعين الشعريين من قصائد الشرقاوي، خاصة حين نقرأ بعض الهومو الشعبية في الشعر الفصيح، كما في تناوله لشخص من بسطاء الناس وتحويلهم إلى أبطال أسطوريين. ومن أمثلة ذلك قصيدته «معيوف صاحب النخلة» من مجموعة «مائدة الغرمز»، التي تقترب بعض مقاطعها من العامية، كما في مطلع النخلة التي تتكرر في القصيدة بتنوعات مختلفة يتميز من بينها قوله:

بلد

يا بلد

الخرائط واسعة بقرارك

وترعك عين البنوك

وصمت الفراغ الذي

وغسيل الدماغ الذي

والذي

والذي..

وضيقت العدد.

تذكرنا بداية هذا المقطع ببداية قصيدة عامية بعنوان «نخلة» يقول فيها الشرقاوي مخاطباً نهام، أو المغني الذي يصاحب الفواصين في البحر: «نهام/يا نهام/يا وليد البحر، الخ. والنخلة هي ما ينتسب إليه معيوف للنخلوي بوصفها رمز الانتماء التي تشكل، مع البحر كما يقول دعلوي الهاشمي، «عنصرين أساسيين من عناصر [تجربة الإنسان البحريني] في الوجود» لأنهما «ينطويان على المראה والعذاب» (ما قالت النخلة للبحر ص22). ومن الملاحظ أن معاناة معيوف الملقب بالنخلوي هي تجسيد لمعاناة ابن البلد على مستويات مختلفة، الاقتصاد (البنوك)، والحياة المجردة من المعنى (الفراغ)، والاضطهاد (غسيل الدماغ)، إلى غير ذلك مما يصعب عده كما يقول الشاعر. لكن ليس في قصائد

الشرقاوي العامية ما جاء متسعا لأمداء معيوف وما احتاجه رسمها من أمداء لغوية موازنة على مستوى التقنية الشعرية، ولعل لذلك صلة مباشرة بالسياق العام للهجة الشعبية من ناحية والتجربة الشعرية الشعبية وانغلاقها في حنود الأفق الذهني للإنسان العادي وثقافته التي تحد منها الأمية والاهتمامات الضيقة، من ناحية أخرى. ومن الطبيعي أن يكون لذلك السياق وتلك التجربة تأثير على المعجم الشعري وإمكانات التخاطب مع متلق من هذا النوع. غير أن هذا جانب ما يزال بحاجة للكثير من الجهد البحثي والنقدي، خاصة وأن عددا لا بأس به من شعراء المنطقة يكتبون القصيدة باللهجة الشعبية ولا ينشرونها. وتكمن أهمية البحث في هذا الجانب في أنها ستوفر رافدا مهماً لدراسة الأعمال الرئيسية لأولئك الشعراء بالفصحى، عدا عن أهمية دراسة ذلك الشعر بحد ذاته.

## ب.2، استدعاء الشعر والثقافة الشعبية،

تزداد أهمية البحث في هذا الجانب عندما نتأمل مدى اهتمام شعراء المنطقة بتضمين قصائدهم مقاطع من الشعر الشعبي المتداول (وربما كان بعضه من صنعهم)، بالإضافة إلى توظيف إشارات من شتى أنحاء الثقافة الشعبية الشفوية سواء كانت على شكل أسماء أو مفردات أو سمات حياتية معينة، أو ما إلى ذلك. وقد بدأ لي أن هذا هو الجانب الأكثر انتشارا في هذه المرجعية الشعبية، التي يعثها عدد لا بأس به من الشعراء منهم سعد الحميديين وعلي النميني ومحمد الثبيتي وعبدالله الصيخان من السعودية، وسعدية مفرح وسليمان الفليح من الكويت، بالإضافة إلى علي الشرقاوي من البحرين.

في ما يلي سأتناول قصائد لاثنتين من هؤلاء هم سعد الحميديين وسعدية مفرح، الأولى اهتم بالموروث الشعبي في بدايات إنتاجه الذي لعب دوراً ريادياً في مطلع التجربة التحديثية في الشعر السعودي، وواصل اهتمامه في أعمال متأخرة منها ما سأتعرض له هنا. أما سعدية مفرح، التي تحتل مكانة متميزة في التجربة الشعرية التحديثية في الكويت، فنجد في مجموعتها الأولى بشكل خاص حضوراً واضحاً للموروث الشعبي البدوي سأتعرض هنا لأحد أمثله.

في قصيدة بعنوان «ورقة مهمة من دباس إلى أبيه» من مجموعة (الحميديين)، «ضحائها الذي» (1990) يسجل الشاعر مونولوجاً متخيلاً لشخصية دباس الذي عرف مع أبيه في الموروث الشعبي النجدي من خلال قصيدتين متبادلتين حول اغتراب الابن ورغبة أبيه أن يراه مرة أخرى. القصيدتان المتداولتان في الموروث الشعبي أساسا تفيضان حزناً وتعبران عن وضع لاجئ ساد في وسط الجزيرة اضطرب بسببه بعض الشباب أن يرحلوا بحثاً عن الرزق خارج بلادهم. في قصيدته يعبر والد دباس عن ألمه لغياب ابنه وشعوره بالخجل إزاء موقف المجتمع منه كآب تركه ابنه، بينما يعبر الابن بقصيدته التي نظمت على نفس الوزن والروي عن تألمه لما أحس به أبوه وحنينه للعودة وكذلك عن غضبه لما سمع من شكوى الأب في المحيط الاجتماعي. وما يفعله الحميديين هو أنه يتخيل مشاعر الابن في غربته إزاء نفسه وإزاء أبيه، ثم قراره العودة إلى الأب والوطن. وقد سعى الشاعر إلى ربط نصه التفعيلي الحديث بالقصة الشعبية كسياق عام وبالقصيدتين المتبادلتين بين الأب والابن وذلك من خلال التضمن في النص نفسه وبالأستشهاد بأبيات من القصيدتين في الهامش التوضيحي الذي يتضمن شرحاً لبعض المفردات العامة التي رأى الشاعر أنها قد تصعب على بعض القراء.

تبدأ القصيدة ببيتين الأول لوالد دباس والثاني لدباس نفسه، يعبر الأول عن حلم الأب بعودة ابنه، والثاني عن تطلع الابن للعودة. ثم يتحدث دباس واصفاً غربته التي يفاقمها عدم انسجامه مع رفاق رحلته:

ونامت عيون الرفاق سواي (أنا) ، تلوذ بهدي مساحات عشق  
الأبد!! تبعد نراتها في تجاويف كهفي المملح بالطين.. المحلّي  
بقار الترجي.. والاصطبار..

ثم يلمح دباس إلى هاجس رحلته على نحو رمزي وشاعري واصفاً تطلعه منذ الطفولة للرحيل:

مشرباً كعق الظلم يخبّ إلى الضوء إثر الوليد الذي تاه بعد  
/تاتاة الماء/ جره شدو عصفورة يخرق البعد بانغامه الواجفات.

أما قرار دباس بالعودة فتتضح حين يكشف نفسه بأنه لم ينجز ما كان يصبو إليه، وأن العالم المحيط به أسوأ مما كان يظن:  
- /شحمك ورم/ فلن تخدع المائلين، يقومك الحد.. والدرب  
للاكلين لحوم الرفاق...

لكن الفشل ليس للبرر الوحيد للعودة، فهناك غضب الابن لما حل بآبيه وقراره بالتالي أن يعود لينتقم من الإهانات:  
ولا شيء يبقى..

سوى أنني قد أتيت إليك وحملتي تنوء به الأرض  
على كاهلي وسيفي يزلزل في غمده  
/فقد حان له اليوم أن يعتق/

وبهذا يتحول دباس إلى مشروع بطل أسطوري كالزير سالم مثلاً في الأسطورة الشعبية أي بطلاً يعود بعد اغترابه لينتقم من الظلم، وفي خلفية الصورة تكمن على الأرجح مأساة الوطن العربي اليوم والحاجة إلى البطل المنقذ. والأوضح هو أن دباس تكرر لما يعرف في الأساطير بالإين الضال الذي يعود في النهاية.

في مجموعة «ضحاها الذي» مجموعة أخرى من القصائد التي تكتنفها الاقتباسات من الشعر الشعبي والإشارات للامح ثقافية شعبية، وهي على أنواع: منها ما يدخله الاقتباس مرة واحدة (هواجسنا)، ومنها ما يتداخل مع أبيات شعبية على شكل حوار يشير إليه العنوان (مداخل)، ومنها ما يستعيد بيتاً أو بيتين (مفارقات أحجية ، منابت السرى)، بالإضافة إلى قصيدة دباس التي تقف الاقتباسات في مقدمتها وهوامشها فقط، وكان الشاعر قد جرب أشكالاً مختلفة للتناص مع الشعر الشعبي واستعادته كمرجعية تؤدي أدواراً مختلفة ، تستعيد الهوية حيناً (دباس)، وترسم صورة ماضٍ مؤلم حيناً آخر (الطفل الذي يعاني من قسوة نظام تعليمي قديم في «مفارقات أحجية»)، لكنها دائماً جزء من موروث متاصل ومعين على الرؤية والتعبير الفني.

استعادة الهوية هو الحافز الرئيس وراء المرجعية الشعبية في مجموعة سعدية مفرح «آخر الحالمين كان» (ط 2 ، 1992). ففي ثلاث من القصائد الرئيسة في المجموعة يبدو الموروث البدوي مصدرا للانتماء وخلفية تتناقش في ظلها إشكالات الحياة المعاصرة. في إحدى تلك القصائد، وعنوانها «عندما يتكلم الطير» ترتسم إشكالية عشق ذاتي يسيطر فيه الصمت بين العاشقين، الصمت الذي يتفادى قول الأشياء، «فالصمت سلام وأمان/ثوب شفاف تلبسه اللغة العارية لتزداد به عريا»، ثم ما يليث ذلك الصمت أن ينهار عندما يترنم العاشق بأبيات من الشعر الشعبي تسمعها العاشقة فيبوح كلاهما. والأبيات الثلاثة التي اختارتها الشاعرة لتكون مناسبة البوح مشهورة في الأوساط الشعبية في معظم أنحاء المنطقة، وهي باستثناء بيت واحد، بعيدة الصلة بما طرحه القصيدة:

يا ما حلا الفنجال مع سيحة البال  
في مجلس ما فيه نفس ثقيله  
هذا ولد عم وهذا ولد خـمال  
وهذا رفيق ما لقينا بديله  
يابو هلا طير الهوى خبث البال  
طبعه خبيث والحباري قليله

هذه الأبيات لأحد شيوخ البادية وفرسانها المشاهير وهو راكان بن حثلين تدخل النص من خلال البيت الأخير:

فالطير خبيث  
والصمت الكاذب ذو طبع أخبث  
وأنا عش جسدي  
لحباري سكتني منذ سنين  
ولقلب القلب المشطور  
ببيت موزون.

لقد التقطت الشاعرة رمزية الدلالة في بيت الشاعر الشعبي فتماهت مع الحباري/الفتاة في إطار الاعتراف بهوى خبيث وصمت أخبث. إنها تدرك الآن أنها إحدى تلك الحباري القليلة التي إن لها، كما يقول العنوان، أن تتكلم.

في قصيدة «اعتراقات امرأة بدوية» يحضر الموروث البدوي مرة أخرى ولكنه  
يجيء هذه المرة كقوة مضادة لزيف الحضارة المعاصرة وقواها المدمرة للهوية البدوية  
الأصيلة. الموروث هنا بيت شعر وقهوة سمراء ومفردات من الصحراء («الطرش»  
و«الهرج» و«المراح» و«الكراكيش» و«الغصاء») إلى غير ذلك مما يكثف الإحساس بالبيئة  
ويعمق الوعي بعودة الشاعرة إلى ذاكرتها التي طالما حاولت التنصل منها:

يعنبنني التذكر  
فأهرب منه إلى الوعي  
يبدو جنون التذكر أكثر عقلا  
وأكثر أكثر وعيا  
فأحزن  
على «الطرش» الذي ضاع  
بين خطوط الدماء،  
التي ترسم النسكك الحبيبية...

مبارك للرمل  
للقب إذ لا يموت  
للقهوة في لونها المسروق  
جل انتمائي  
مباركة نكرياتي الذلول  
تنوخ في «مراح» الفؤاد....

إلى جانب الاقتباس الشعري يمكن اعتبار المفردات البسيطة من أبرز الأساليب المتبعة  
لدى شعراء المنطقة لاستحضار المرجعية الشعبية. ففي قصيدة «الأوتاد تموت أنتحارا»  
لسعيدة مقرح يتكرر ذلك الأسلوب الذي نجده في قصيدتيها الأخرين المتناولتين قبل قليل  
والذي نجده أيضا لدى شعراء غير سعيدة مثل: سليمان الفليح ومحمد الثبيتي وعبدالله  
الصيخان. وهذا الأخير ربما كان من أشهر استعماداته لتلك المفردات ما تطالعنا به قصيدته

«مواجس في طقس للوطن»: «قهوة مرة وصهيل جياذ مسومة والحاميس في ظاهر الخيمة العربية...» ومما يتصل بذلك أيضا الإكثار من الإشارة للبداءة كما لاحظنا عند سعدية ونلاحظ عند علي اللميني في مجموعته «رياح المواقع» وعلي الشرقاوي في قصيدته المطولة «تقاسيم ضاحي بن وليد الجديدة» (1982) حيث تتكثف الإشارة للبداءة بوصفها الهوية المتوارية تحت ضغط التشويه الحضاري الغربي:

من فض بكارة صوتي البدوي وأعطائها السفلس؟

من لوث بالآلات الغربية موال النرجس؟

غير أن التعارض بين الانتماء الشعبي والحضارة الغربية الذي تبدو كلمات الشرقاوي المقتبسة هنا وكأنها تؤكد يضاعف كثيرا عند من يكتبون قصيدة النثر، كما يتضح في المرجعية الأخرى.

#### ج. المرجعية التراثية:

ثمة تأثير واضح لدى هؤلاء لما يمكن أن نسميه المناقفة مع الغرب، المناقفة الأكثر كثافة وتصالكا من سابقتها التي أدت إلى تبني أشكال شعرية وأدبية وثقافية مختلفة منذ ما يعرف بعصر النهضة في الثقافة العربية الحديثة. فلا مراء في أن قصيدة النثر، مفهوما وتقنية كتابية، جاءت في أساسها من الغرب وتحديداً من فرنسا، وأنها ظلت طوال تاريخ قنانيها، أي منذ الخمسينات، تتغذى على موارد أوروبية وغربية عموماً بحيث أصبحت الإشارة إلى رينيه شار أو نيرودا أو ريتسوس أو غيرهم من ملوك قصيدة النثر ومعروف مهادها. والأهم من ذلك هو التقاء الممارسة العربية لهذا اللون من التأليف الشعري مع العناصر الثقافية الأجنبية على مستوى الرؤية لكثير من الأمور ومستوى الصياغة الإبداعية لتلك الرؤية.

ولعل في طليعة مبررات ذلك الالتقاء كون قصيدة النثر جاءت نتيجة تكثف التجربة المدنية في الحياة العربية المعاصرة واضطرار الشعراء لمواجهة الإشكاليات الناجمة عن تلك التجربة دون موارد رومانسية أو احتفاء بمرجعيات مطمئنة مع السعي لاجتراح الجمالي في تلك التجربة على قنانيها. والمعروف أن تجربة الفرنسيين كبودلير في هذا



اللون الكتابي جاءت نتيجة الحياة المدنية، ولست أشك في أن حياة مقاربة كانت وراء تجربة الرواد العرب كمحمد الماغوط وأنسي الحاج وسعدي يوسف وغيرهم. وحين نأتي إلى الجزيرة والخليج فسنجد أسباباً مقاربة تلمسها في تزايد الحياة المدنية من حولنا. لكنني أرى من الضروري اتباع ذلك بالقول أن عوامل أخرى قد لا تقل أهمية كانت وراء ميلاد هذا اللون الكتابي وتطوره، ليس لدينا في منطقة الجزيرة والخليج أو المنطقة العربية فحسب، وإنما لدى الغير قبلنا. ولعل في طليعة تلك العوامل ما تتأثر به الأنواع الأدبية في صيورتها من ظروف ضعف وقوة، من فترات ازدهار وذبول وتأتي اللغة الشعرية نفسها وما تعانيه أحياناً من استهلاك، عاملاً رئيسياً من عوامل التغيير، ومع أن هذا ليس مكان التنظير لقصيدة النثر أو لغيرها، فإن من الضروري التقديم ببعض الملاحظات النظرية لتسليط المزيد من الضوء على تنامي لون كتابي مستجد نسبياً في منطقة الجزيرة والخليج وما تراكم حوله من مرجعية ثقافية وفنية خاصة وأنه ما يزال هناك الكثير من المسائل الخلافية حول الموضوع.

إن مما يسهل ملاحظته على أي متابع للحركة الشعرية في منطقة الجزيرة والخليج هو ظهور جيل جديد من الشبان الذين أخذوا على مدى العشرة أعوام الأخيرة تقريباً ينشرون مجاميع شعرية لافتة للاهتمام - أو للمعارضة - تؤسس شعريتها على عناصر بعضها مغاير لما عُرف تقليدياً، وكأنهم ينطلقون، في ممارستهم على الأقل، من المعطى الأساسي الذي لخصته المنظرة الأولى لقصيدة النثر سوزان برنار بقولها «إن الشعر أزلي ولكن الصور التي يطالعنا بها مختلفة على الدوام». وبمقتضى معطى كهذا يصبح النظم شكلاً من أشكال الشعر وليس الشكل الوحيد. وعلى هذا يتوقف النظم عن أن يكون المعيار الأهم للتفريق بين الشعري واللاشعري ووصف ما هو غير منظوم من ألوان الكتابة الأدبية بأنه مجرد نثر فني. فقصيدة النثر ليست مجرد نثر فني، وسمات التكثيف المجازي والرهافة اللغوية والإيجاز، بالإضافة إلى نوع الطروحات وزوايا النظر للأشياء، هي نقاط انفصال لا اتصال مع النثر الأدبي أو الفني، وذلك على الرغم من وجود نقاط التقاء بينهما، كما هو الحال مع غيرهما من الأنواع الأدبية.

هذا المهاد النظري غير المعلن غالباً كان وراء ظهور مجاميع شعرية في مختلف دول

منطقة الجزيرة والخليج لشعراء اثبتوا حضوراً متزايداً وجديراً بالاهتمام ومن الأسماء التي ظهرت لها مجاميع وأنتج لي أن أطلع عليها (أي أنني لا أنكر كل الأسماء البارزة): قاسم حداد وفوزية السندي (البحرين)، سيف الرحبي وناصر العلوي (عمان)، ميسون صقر ونجوم الغانم وعبد العزيز جاسم (الإمارات)، ومحمد الدميني ومحمد عبيد الحربي وغسان الخنيزي وأحمد الملا وإبراهيم الصنين (السعودية). ومن هؤلاء من يمكن اعتباره مضمراً انطلق من قصيدة التفعيلة ثم أسهم في كتابة قصيدة النثر، من أمثال قاسم حداد ومحمد الدميني وأحمد الملا، ومنهم، ولعلهم الأغلبية، من كانت قصيدة النثر بدايتهم، على الأقل في حدود ما نشرها. وفي تتوالي التالي سأتوقف عند نماذج محدودة لثلاثة من هؤلاء هم: سيف الرحبي وعبد العزيز جاسم ومحمد عبيد الحربي، محاولاً إبراز الكيفية التي تنطلق بها قصائدهم من المرجعية النثرية التي أشرت إليها قبل قليل.

عنوان القصيدة الأولى من مجموعة سيف الرحبي «رأس المسافر» (1986) هو «المدينة تستيقظ». وسرعان ما يتضح من مطالعة النص أن المدينة المستيقظة هي مدينة أوروبية وأن مشكلة الشاعر هي في تجربة العيش في مدينة كذلك وحاجته إلى رسم معالم تلك التجربة من خلال ما يشاهد وما تخزنه ذاكرته من تجارب أخرى:

تستيقظ آخر الليل

تلقى نظرة على الشارع الخالي، إلا

من أنفاس مقطوعة، تعبره

بين الحين والآخر.

وحده النوم يمشي، متنزها بين

قبائله البربرية،

تتقدمه فرقة من الأقزام.

وهناك رؤوس وهمية تطل من النوافذ

على بقايا الثلج الملتصق بالحواف وكأنما

تطل على قسمتها الأخيرة

في ميراث الأجداد.

ما يريد الرحبي نقله لنا هنا هو، جزئياً على الأقل، ما يمكن أن نسميه «وحشية المدنية المعاصرة»، الوحشية التي سبق أن أحس بها بولير وجاء كثيرون بعده ليصفوها من زوايا متباينة ويبدو أن معاشية الرحبي للمدنية المعاصرة في باريس، التي أمضى فيها زمناً، قد أفضت به إلى تجربة مشابهة ولغة تعبيرية مشابهة أيضاً. فالقياثل البربرية تسير في الشوارع وفرق الأقزام تأتي من أفريقيا لتتداخل مع رؤوس وهمية ومصابيح تتضم للمشهد البدائي لتضم معطيات المدنية إلى «ميراث الأجداد» القادمين من «كهوف سحيقة». ثم يتدخل موروث الرحبي الخاص ليسهم في تلوين المشهد بعنصر لم يشهه بولير:

السماء مقفرة من النجوم

الجمال تقطع الصحراء باحثة

عن خيام العشيرة...

وبعد جمال الجزيرة مباشرة تأتي القطارات الأوروبية لتتماهى وسيلتنا النقل ويتكرر في المدنية ما عرفه الإنسان في حياته البدائية في خيبة أمل تجعل المشهد مملأً:

لا أحد... لا شيء...

اغلق الستارة

فربما لا تحتل

مشهد مهيبة تستيقظ

في العديد من قصائد المجموعة تتكرر مشاهد الإحباط هذه من زوايا متعددة وثرية بالرؤية الفنية القادرة على تحقيق المعادلة الصعبة المتمثلة باستيلاء البهجة - بهجة الكتابة والقراءة - من كل ذلك الإحباط. عند استيقاظ الشاعر من نومه متوجهاً «من الغرفة إلى المقهى» يكتشف أن العالم بأكمله قد استيقظ في رأسه «بكانثاته وزعيقه الذي يهرس العظام»، وفي «محاولات فاشلة» يؤدي به اليأس في المدينة/ الغابة إلى الانتحار، ولكن من زاوية مدهشة:

وحين ايقن أن لا فائدة.. حمل بندقيته

وبرصاصة واحدة سقط الخضاء

صريعاً في الغابة.

أما في «البراة الأولى» فتسير به المحاولة لاستعادة «المرأة التي انفذت/دهور وجدها في رأسي» إلى سرير وفشل آخر يحتضن فيه «جثماناً/للمرأة الغابرة».

من تأمل هذه الاحباطات المتوالية في العيش المدني المكثف تتوالد شعرية معينة دون شك، ولكن تلك الشعرية تبدو وكأنها هي الملائذ والعزاء الوحيد في غياب ما لجأ إليه شعراء آخرون مروا بنا هنا في مرجعيات مغايرة، فلا موروث من ثقافة أو نمط عيش يفتح ذراعيه في المدن الشاحبة الموحشة، المدن التي لا تتسع - كما يقول الشاعر- إلا لحديث/عابر («القدم النرجسية»)، هنا يهيمن الافلاس مصدرا للإحباط وللشاعرية والشعرية معا، كما نقرأ للشاعر في قصيدة بعنوان «إلى تلك المرأة» من مجموعة متأخرة بعنوان «رجل من الريح الخالي» (1993):

الإفلاس طيري الأليف

ربيته بحنان المحبين

فقادني بين المدن بمعرفة خاصة.

هذا الوضع المساوي يجعل الشاعر واحدا ممن يسميهم محمد عبيد الحربي «نزلاء الكارثة» من قصيدة بهذا العنوان في مجموعته «رياح جاهلة» (1992). وفي وصفه لأولئك يقول الحربي إنهم الذين «يركضون في حمى سرايهم الذي/يسوطهم نحو أمس»، والذين يحس بهم الحربي ويحاول لو مد «اعناق [روحه] وسط زكاهم». ويتضح من قصيدة أخرى من المجموعة نفسها بعنوان «أصوات النعش» أن أولئك جزء من أناس يرسمهم الشاعر باستمرار في مواجهة متصلة وجريئة للمعاناة:

أراهم ينهبون

ويحتفلون

الأطفال على الغبار مع البهجة والأسفلت

النساء هناك.. حيث لا نساء

....

أراهم يبخلون نعش الثرثرة

ويستغربون

لم أحذرهم...

قد دفعتهم بقلمتي.

في عالم بهذه الكآبة يبدو الماضي والانتماء كثيباً أيضاً وغير باعث على الاعتزاز الكبير، ومثلما تمتزج قوافل الصحراء بقوافل القطارات في المدينة الأوروبية بالنسبة

للرحبي، تلوح «مسيرات الصحراء» في عالم الحربي مسكونة بـ «ريح جاهلة» (نسب) ليزدوج الانتماء، إلى المدينة وإلى الصحراء، في سلالة واحدة هي «سلالة الغفلات الكبيرة التي تطفئ شمعها حول جوابي» وكأنها تؤرخ لعمر الشاعر وتملاه بالظلام. إننا إزاء مواجهة بين الشعراء وإرث لا من الأقوام والثقافة فحسب، بل ومن الموضوعات الشعرية التي طالما تكررت وجنبت أولئك الشعراء معرفة واقعهم:

إننا نتعلم الظل بعد الحليب الملوّث بالطعنات

ونترك الأمطار على كرسياها العالي

مهجورة ومنكره

لقد أصابنا اليتيم من كثرة آبائنا

ومن نحيبهم المتواصل في الليل

ها هو أبونا الجديد

لم يجد موقعا في نماطنا

فتأمل حنانه

واغرورقت عيناه

بنا.

(«الصمت»)

لم يعد هنا مكان لاستعادة طرفة بن العبد أو للتناص مع مقطع شعبي يحمل رائحة الناس، وإنما هي مواجهة مكشوفة لمنية صارمة تفرض رؤيتها، ولغتها، وبالنسبة للحربي بهجتها أيضاً وإن ضعف معين تلك البهجة. ففي قصيدة عن «البريد» يبدو الصندوق فارغاً لكن الشاعر مضطر لفتح «ريما/لكي تهبط العزلة»، وربما لأمل متوار، فهو وإن أدرك وجوه الخيبة المحيطة فإن يده «مع العيون تمتد/في جوف القطيعة».

هذه البهجة الصعبة تصوير ضارية وباهظة الثمن عند عبدالعزيز جاسم في مجموعته الوحيدة حسب علمي، والواضحة الدلالة من عنوانها: «لا لزوم لي» (1995) ففي نص بعنوان «ضراوة البهجة» نرى متسككاً آخر من أولئك الذين راهم الرحبي في مدينته الأوربية، «متسكك رقيق وبنجمة أهلة / أوشك على أن يندم ./ ولا يفعل». ويتصوّر صارم لما آل إليه تلك المتسكك نجده يتذكر «كيف أن أصابع عناء فتحت قميصه/ فتعثرت بأدوات

نجار/ في صدره. وبينما يوشك المتسكع على الانتحار، تتأمل سلسلة من الاحتمالات السورية، المضحكة المكيّة ، التي كان يمكن أن تتقنه من يأسه:

لو أن بدائيين يطاردونه في الأعراس

ويرجمونه بدعشات متلاحقة

لو أنه يمر في الأسواق سائقاً عربة

ملينة بالإهانات

لو أن مايكوفسكي أدخل صاعقة

في فمه

لو أنني أشد وثاقه

في قاع نهر بارد

لو أنني أشنقه بهدوء القطة

أه

لتنفس الفجر في روجه

وابتهج

أما حين نمضي في قراءة قصائد المجموعة الأخرى فإننا نجد الكثير مما يربط بين ذلك المتسكع والشاعر نفسه بهومو الشعرية الكتابية. فالطريق إلى الكتابة المبدعة يبدو كالطريق إلى البهجة مقيداً بسلسلة أخرى من الاختراقات الصعبة جداً التي تبدأ بضرورة التخلص من الدم الفاسد، دم الآباء كما سيقول محمد عبيد الحريبي:

ولكن ها أنذا

أرمي يدي كالاعتاد

كما اتخلص من كتابة لا تشبهني

كما لو أنني أتوقف

عن معانقة امرأة ماتت

ثم تأخذ احتمالات الخلاص بالتوارد في وصفات سورية أخرى:

من أين أبداً؟

عندما تصبح الكوارث كزجاجة عطر مركزة

من أين أبدا؟  
وهذا نهد شامخ يرغمني على خشبته  
من أين أبدا  
والسنونو ينتحر في كهوف ساحلية بعيدة

أخيراً:

إن غياب المرجعيتين الأوليتين اللتين تعرضت لهما هذه القراءة، مرجعيتي الموروث الكتابي والشفوي، عن أعمال الجاسم أو الحربي المتناولة هنا، هو بعد ذاته جزء من الكوارث التي ترسمها الكتابة لديهما مثلما هو الحال لدى معظم كتاب قصيدة النثر. ولكن من الخطأ أن نسارع إلى قراءة مؤلجة في هذا السياق تنسب الابتعاد عن المرجعية التراثية إلى نزعة تغريبية مناهضة للتراث أو الانتماء، لأن المؤثرات الأجنبية سمة على الثقافة العربية المعاصرة ككل، ومنه المرجعيات الشعرية القرائية المستعرضة هنا، ولأن حلول المرجعية النثرية محل تلك المرجعيات إنما هو جزء من أزمة يواجهها الكتاب بصراحة وشجاعة ضمن ما يواجهونه من فجائع في الحياة المعاصرة، وكان بإمكانهم اقحام نوع من الاسترجاع التراثي لتسجيل موقف منسجم مع ما يطالب به البعض.

إننا بحاجة إلى فهم الموقف الذي يصدر عنه أولئك الكتاب مثلما نحن بحاجة إلى توسيع أفق التلقي لدينا للاستمتاع بما يخرجون به من جماليات في صراعهم مع العزلة والتسكع والشعور بالضيق والإحباط وفي توظيفهم لتقنيات غير مألوفة في الكتابة الإبداعية. وإذا كان الفهم والاستمتاع لايعنيان بالضرورة موافقة أولئك الشعراء في كل ما يذهبون إليه وما يخرجون به، فإنها تعني توسيعا لهامش الحوار، الهامش الذي تحتاجه كل أشكال الكتابة وما تصدر عنه من مرجعيات ورؤى وتقنيات لكي يمكن لها أن تقول ما لديها. ولكن بالطبع فإن مدى الاحتياج إلى هذا الهامش يختلف من شكل كتابي إلى آخر ومن مرجعية إلى أخرى، فمرجعيتي الموروث أقرب إلى جمهوره الملتقن من المرجعية النثرية، وإن لم يعن ذلك أن قصيدة التفعيلة باتت مقبولة لدى الكثرة الكاثرة من الملتقن في المنطقة. فالمؤكد أن القصيدة التناظرية، بشكليها الفصيح والشعبي، ومرجعيتها التقليدية، ما تزال هي الأكثر هيمنة وقربا من جمهوره الملتقن، وهي لدى الكثيرين المعلقة الحقيقية لما يسميه البعض بـ «الأدب الأصيل».

## المراجع

- (1) جاسم ، عبدالعزيز: «لا لزوم لي» (بيروت: دار الجديد 1995)
- (2) الحربي، محمد عبيد: «رياح جاهلة» (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1992)
- (3) الحميدين، سعد : «ضحاما الذي» (الرياض - المؤلف 1990)
- (4) الخاجة، عارف: «صلاة العيد والتعب» (الشارقة: اتحاد كتاب وأدباء الامارات العربية المتحدة 1986)
- (5) الدميني، علي : «رياح المواقع» (دم، المؤلف 1407 هـ).
- (6) الدميني، علي: «بياض الأزمنة» (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1995)
- (7) الرحبي، سيف: «رأس المسافر» (الدار البيضاء: دار توفيقا 1986)
- (8) الرحبي، سيف: «رجل من الربيع الخالي» (بيروت، دار الجديد 1993)
- (9) الشرقاوي ، علي: «أصداف» (البحرين: مكتبة النون 1993)
- (10) الشرقاوي، علي: «مائدة القرمز» (البحرين : أسرة الأدباء والكتاب 1994)
- (11) الصايغ، حبيب: «قصائد على بحر البحر» (البوطني : الوراقون للنشر والتوزيع 1993)
- (12) مفرح، سعاد، «آخر الحالمين كان» ، (الكويت : دار سعاد الصباح، ط 2 / 1992)
- (13) الهاشمي، علوي: «ما قالت النخلة للبحر» (بغداد: دار الحرية 1981)
- (14) الهندي، أشجان، «حروب الأمل»، الكتاب الدوري قوافل (مخطوطة تصدر عن دار الآداب قريبا)

\*\*\*



**التعليقات والمناقشات**



### رئيس الجلسة الدكتور سليمان الشطي،

شكرا للزميل الدكتور سعد وهو في الحقيقة لم يتجاوز الوقت.. في حدوده،  
وسنبدأ الآن بالمناقشة.

الأسماء التي بين يدي عشرون اسماً طلبوا الكلام الآن وأمام هذا العدد نسير  
على السنة السابقة بأن يكون لكل متحدث ثلاث دقائق، والتنبيه الأولي هو الرجاء  
الاكتفاء بالوقت المحدد حتى نستطيع أن ننجز ما نريد إنجازه في الوقت المناسب،  
سأبدأ بالاستاذ الدكتور محمود مكي فليقتض.

### الدكتور محمود مكي،

شكرا سيدي الرئيس، ليس من الضروري أن يكون النقد تصيداً للمأخذ، فالنقد  
ايضا يمكن أن يكون ثناء على البحث وإشادة به، وأود أن أشيد بالبحثن الذين قدما  
أمامنا هذا الصباح ، غير أنني أتوقف عند بعض النقاط في البحث الثاني بحث  
الاستاذ الدكتور محمد لطفي اليوسفي الذي عرض لنا عرضاً بتحليل جيد مسيرة  
الشعر العربي في المغرب، هذه المسيرة المليئة بالانكسارات والتصدعات، وغير ذلك من  
هذا المعجم الذي يحفل بأمثال هذه الالفاظ التي تبث الفرع في النفس.

وقد بدأ بحديث الشبابي الذي نقد نقداً عنيفاً صارما مسيرتنا الشعرية السابقة،  
غير أنني أود أن أبين أنه لم يكن صوتاً منفرداً، فقد شاركه في آرائه حول الشعر  
العربي القديم باحثون مشارقة، أنكر منهم توفيق الحكيم الذي قال عن الخيال العربي  
كلاماً شبيها بما قاله الشبابي، وأذكر منهم شاباً أيضاً توفي في زهرة العمر مثل  
الشبابي هو (فخري أبو السعود) الذي كتب في مجلة (الرسالة) اثنتين وأربعين مقالة  
كلها تقريباً هجوم على الشعر العربي ومقارنة بينه وبين الشعر الانجليزي، كانت كفة  
الشعر الانجليزي فيها دائماً هي الراجحة. كذلك أحمد أمين في (فجر الاسلام) الذي  
اتفق مع هذه الآراء أو مع أكثرها.

ومن الغريب أن بعض المستشرقين وبعض الألباء الغربيين كان أكثر انصافاً  
للشعر العربي القديم من هؤلاء الباحثين العرب، ولأنكر - للتدليل على ذلك - حركة

شعرية ظهرت في اسبانيا هي المعروفة باسم (جيل سنة ٢٧) هذا الجيل الذي يعد من ابرز أفراده «غارسيا لوركا» و «اليسندري» الذي حصل على جائزة نوبل في الشعر و«داماسولونسو» الناقد والشاعر الكبير، وآخرهم (رفائيل البرتي) الذي لايزال حيا حتى اليوم، وهم رواد التجديد في الشعر الاسباني المعاصر، وكان منطلقهم في هذا التجديد هو احتفالهم بمرور ثلاثة قرون على شاعر اسباني من شعراء العصر الذهبي هو «جون جورا» الذي توفي في سنة ١٦٢٧، بل إنهم لم يكتفوا باستيحاء تجديدهم من هذا الشاعر القديم إذ إنهم استلهموا الشعر العربي الأندلسي نفسه وقد كان «غارسيا غومس» المستشرق الاسباني الكبير الذي توفي في السنة الماضية قد ترجم منه نماذج مختارة وقد اعترف بذلك (رفائيل البرتي) نفسه في كثير من شهاداته.

اقول هذا لأن التجديد في الآداب الغربية - وهو ما يحاول أن تحتذيه تيارات الحدائة في شعرنا المعاصر - لم يكن قطيعة مع التيارات السابقة، أما عندنا فلسنا ادرى لماذا يصير اصحاب كل مذهب من المذاهب الجديدة على أنه انكار للمذهب السابق وتدمير له ومحو؟! هذه الكلمات التي تتكرر كثيرا في كلامهم وفي أبحاث النقاد حولهم، فشعر التفعيلة قطيعة مع شعر الشطرين، وقصيدة النثر قطيعة مع شعر التفعيلة وهكذا.

الدكتور سليمان الشطي،

الوقت يا دكتور ..... الوقت.

الدكتور محمود مكي،

نصف دقيقة..

وأنا أرى أن هذه القطائع المستمرة هي التي تسبب ما نراه اليوم من اضطراب وفقد للرؤية وتخبط عشوائي، وهو ما أشار إليه الدكتور اليوسفي، هذا فضلا على أن حركات الحدائة المعاصرة التي جاءت متمردة ومفكرة للتراث القديم وللشعر التقليدي الذي يحاكيه، وقعت في تقليد آخر للحركات الشعرية في الغرب فهي تحاول التخلص

من تقليد لكي تقع في تقليد آخر، وحركات الحدائث في الغرب كانت كما رأينا في بحث اليوسفي، في الحقيقة حركات الحدائث في الغرب كانت دائما استمرارا للحركات السابقة حتى الحركات التي حاولت القطيعة مثل (الماورائية) أو (الدادائية) أو (المستقبلية)، كل هذه كانت تقليعات لم تمض عليها سنوات حتى اختفت أو ذابت في الحركات الأخرى التالية، وشكرا سيدي الرئيس.

**الدكتور سليمان الشطي،**

شكرا أرجو أن لا يجوز بعضكم على بعضكم، الأستاذ الدكتور محيي الدين صبحي.

**الدكتور محيي الدين صبحي،**

أشكر الأستاذ اليوسفي على منهجيته وبحثه، فقد استمتعت به قارئاً ومستمعاً ومتتبعا لحركة الشعر العربي، فالبحث النقدي من أول اهتماماته هي السياسة الثقافية للحركات الشعرية، كل حركة شعرية تستند مع تصورها الفني إلى سياسة ثقافية معينة تتبناها لا يجوز أن يغيب هذا عن بالنا، وخاصة نحن للرضى بالسياسة في الوطن العربي، أما بحث الأخ البازعي فهو من البحوث الهامة والمنهجية أيضا التي نتعنى عليه أن يتوسع بها، وأن يقدم إلينا نتاجه المتفرق في مؤلفات مفيدة ومعلنة وشكرا.

**الدكتور سليمان الشطي،**

شكرا ، الدكتور معجب الزهراني

**الدكتور معجب الزهراني،**

شكرا، وسأحاول أن اختصر قدر الممكن، في البدء فعلا أعتقد أن من الضروري أن نشيد ببحث الأستاذ اليوسفي، وحقيقة حينما كنت أقرأه تذكرت مقولة هشام جعيط المشهورة «أن أفق الفكر العربي ينبثق من هذا المغرب الممزق» أنا الآن أخذ هذه المقولة وأطبقها على النقد، ليس هذا يعني أن هناك عدم تواصل، لكننا حقيقة حينما نقرأ النقد السائد اليوم، والسائد في داخل المؤسسة الأكاديمية وخارجها في بلاد المغرب العربي نشعر أننا أمام ما يسميه استأنا جابر عصفور بطفرة نقدية وأثرها بارز هنا.

لدي تساؤلات عن وقوف الأستاذ اليوسفي أمام المرجعية دونما تساؤل، فهنا يمكن إذا أخذنا هذه المرجعية كما هي، يمكن أن نتساءل عن اللغة الشعرية عن الشكل الشعري عن الموضوعات والمضامين والوظائف أو عن التجربة ككل، وربما لاحظتم معي أن الأستاذ اليوسفي توقف عند المستوى الأخير، لكن هناك تساؤل أعتقد أنه يحو هذا التساؤل أصلاً. وهو ألا نقع هنا في ما يسميه (رولان بار) بالتوهم المرجعي، هذا التوهم الذي يوحي أو تكرر طويلاً بأن هناك شيئاً خارج الكلمة، خارج العبارة، خارج اللغة، خارج النص، وبالتالي نحاول أن نستدعيه ونحاول أن ندمجه ونحاول أن نعبر عنه ونحاول أن نؤصله. وهذا في اعتقادي توهم سائد في الكثير من خطاباتنا في هذا المنتدى، وفي غيره وأقصد خطاباتنا الشعرية وخطاباتنا النقدية.

حينما قرأت البحث المتميز للأستاذ اليوسفي تصورت أنه يحكي عن الجزيرة العربية، عن اشكاليات التجربة الشعرية في الجزيرة العربية، ثم أخذت مسافة أخرى، فتخليته يحكي عن اشكالية التجربة الشعرية العربية ككل، ثم أخذت مسافة أخرى فرايته يحكي عن إشكالية التجربة الشعرية بشكل عام هذه التجربة الشعرية التي لا تكون متميزة إلا حينما تقوم على لعبة المحو، والمحو بمعنى محو نوايا الآخرين، من اللغة، ثم محو ذاكرة الكلمات المعهودة من الكلمة، حصراً يتفيا الوصول إلى ما يسميه جمال الدين بن شيخ (تنف الأسرار) أو ما يسميه فولكلين (ما تبقى لنا من أسرار في هذا العالم)، مرة أخرى أشيد بهذه الورقة، وإن كنت أشعر أنها لا تتقدم إلا لتمحو ذاتها ومن منطلق ابداعى وجمالى فيه بعض التوتر، لكنني أعتقد أن مثل هذا التوتر ضروري لأن الارتياح أمام اللغة في اعتقادي لا يليق بجيل جديد من النقاد ومن المبدعين.

أنتقل للدكتور سعد البازعي كنت أتوقع أن يمضي في المنطق الذي لامسه ويتحدث عن مرجعية الشفاهية الكتابية، ثم الكتابية الشفاهية، ثم الكتابية، لأننا هنا سنكون أمام نسقية ربما أكثر منطقية وأكثر فعالية من الناحية الإجرائية، خاصة أن الدكتور سعد البازعي له مقاربات مهمة في ثقافة الصحراء حول هذا الموضوع، أرجو أن يلتفت إلى مثل هذا التصنيف أو مثل هذا الحديث، إذا أعاد صياغة البحث لأنه ربما

يكون أكثر جدوى أكثر مردودية، الذي حصل في هذا البحث أنه ألغى سؤال المرجعية بشكل أو بآخر أو تعامل معه براحة كبيرة، فحوّل المفهوم إلى أداة وصفية تصنيفية، وبالتالي فعلا لم يثر أي إشكالية، فقط سأتعامل عن غياب الإشكالية هنا، هل الاشكاليات مفقودة من هذا النتاج الشعري؟ أو أن الدكتور سعد البازعي توقف عند خطاب المرافقات فمحا الاشكاليات ليتسقى مقاله مع المقام؟ وشكرا جزيلاً.

الدكتور سليمان الشطي،

شكراً، الكلمة الآن للدكتور ميجان الرويلي.

الدكتور ميجان الرويلي،

بسم الله الرحمن الرحيم.

الحقيقة سعدت كثيراً بقراءة الدراساتين واستماعي لعرض الباحثين، وتعلمت منهما الكثير، وبالنسبة للدكتور البازعي كنت أود أن أقول ما قاله زميلي الدكتور معجب الزهراني، ولذا سأنتقل إلى الدكتور اليوسفي خاصة أنه محورّ دراسته حول (بؤرة المحو والابتداء) ونظّر في الورقة نفسها للشعر، وأسعدني كثيراً تنبيهه النقاد والشعراء إلى خداع اللغة ومخاطبتها ليصل إلى مقولة أن القديم يخاطل الجديد الذي يمتزج به فيكون علامة على وهن الجديد وضعفه، ويبدو أن هذه المخاطلة امتدت تاريخياً حتى قاربت تقويض المقال نفسه مما أغواني على محاورة الموقف التاريخي الذي يتبناه الدكتور اليوسفي، فهو يرى كما رأى من قبل الناقد والشاعر البريطاني «ت.س. إليوت» أن النصوص الإبداعية تعتمد على صهر بعضها في بوتقة بعض، فيصبح المصهور طاقة تدفع بالنص الصاهر إلى التماس على ما سبق، فيصبح حلقة نامية في مسار الإبداع، كما يرى النص كيانه تاريخياً وتكمن في تاريخيته سر إبداعيته – هذا تقريبا ما يقوله الدكتور اليوسفي- سأحدث باختصار عن المحو والابتداء أو كما يقول (الابتداء من أول) وعن خداع اللغة وإذا كان محور المحو والابتداء من أول بؤرة مشعة تنويرية، فلا بد أن تكون أيضاً إشكالية تدلّ لغواية المرة الأولى التي لا تقبل التكرار، إذ يبدو لي أن الدكتور اليوسفي نفسه يحو ليبتدئ من أول، وكان خداع اللغة الذي يحذرنا منه قد أخذ على حين غفلة.

لقد كنت أبحث عن سبب ارتباط الإبداع بتاريخية النص، فوجدت أنك ترى النص فعل وجود، وأدركت أن هذا ما يمنحه حيزاً وزماناً، فيكتسب بالتالي تاريخيته المزدوجة من جهة عصره ومن جهة عالميته، لذلك لم أستغرب قولك «إن فشل التجارب الشعرية عند أهل المغرب جاء نتيجة كون الكتابة - كما تقول - كفت عن كونها فعل مساملة وكفت عن كونها سفراً وترحالاً على نحو يجعل من النص موضوعاً تسترد الذات فيها علاقتها البكر باللغة والعالم وتمارس الشعر لا باعتباره صناعة بل من جهة كونه فعل وجود»، أنتهى كلام الدكتور اليوسفي، ومع البكر لا بد أن المقال نفسه يبحث هو الآخر عن الابتداء من أول أي عن علاقة بريئة بكر تستردها الذات العذراء تحت مطرقة الارتداد ووعناء السفر، والسؤال هو متى يمكن للذات أن تبني علاقة بكر؟ وقد افترضتها اللغة مسبقاً بل متى يمكن للذات أن تبني علاقة بكر، وقد أنتهكها التاريخ وتاريخية الإبداع في فعل الوجود؟، لعل الذات لا تبني علاقة بكر إلا تحت وهن التتابع ومخاتلة اللغة وهما أمران نوه بهما المقال نفسه منذ البداية إذ مع الوهم التتابع تستطيع الذات أن تتوحد بذاتها ولذاتها ويحصل الاكتفاء الذاتي الذي لا تاريخية له والذي لن يميز أبداً بين البكر والثيب، ولك شكري وتقديرى.

الدكتور سليمان الشطي،

شكراً. الآن الكلمة للدكتور أحمد شراك.

الدكتور أحمد شراك،

في الواقع عندما توصلت بكتاب الندوة وأنا أقرأ مجموع مقالات هذه الندوة شدني بحث الدكتور محمد لطفي اليوسفي ربما تجاوباً مع حساسيتي الثقافية الحدائية أصلاً، دون أن يعني هذا أنني قللت من قيمة البحوث الأخرى، ولذا كنت أود أن أناقشه وهذا ما سأفعله الآن.

يبدو أن ورقة اليوسفي كما قلت فيها نبض حدائي متميز، من حيث الكتابة، وأسمحواً فعندي حساسية خاصة في اتجاه الكتابة ونظرية الكتابة، ولذا هذه الورقة شدني فيها الكتابة في الهامش، وهذا أمر مهم لأن الهامش ليس هو الاحالة التوضيحية، الهامش هو كتابة، وإذا رجعنا إلى «ديردا» - فيلسوف فرنسي -



ستلاحظون أنه يعطي ربما قيمة للكتابة في الهامش أكثر من الكتابة في المركز، وهذا أمر تحقق في هاته الورقة، هناك شذوذ عن الاحالة الكلاسيكية إلى محاولة الكتابة في الهامش، هذه ملاحظة.

النبيذ الحدائي يتجلى أيضا في شبكة من المفاهيم وهي اليتيم والمكر والمحو، فالمكر ليس بمعناه الأخلاقي المعروف، واليتيم أيضا ليس بمعناه الاجتماعي المعروف بل اليتيم معناه قتل الأب، وقتل الأم، وبالتالي تجاوز الرمز إلى إحداث رمز ثان، إلى لعبة المحو والكتابة وإن كنت أفضل – أستاذ يوسف – المحو والكتابة بدل المحو والابتداء لأنه ليس هناك محو مطلق دائما داخل المحو هناك الأطراس، وبالتالي هناك بقايا للكتابة، ولكن الكتابة التي تأتي كتابة جديدة تحاول أن تتجاوز الكتابة القديمة، دون أن تمحو كل أطراسها نظرا للامتدادات الموجودة ما بين مختلف الكتابات.

ملاحظة ثانية هي ان الاستاذ يوسفى ركز على تونس وعلى الشعراء التونسيين ولعله متلبس بحبه لتونس وهذا أمر مشروع، ولم يشر إلى الشعراء الجزائريين وهذا أمر كان ينبغي الانتباه إليه والشعراء المغاربة أشار إليهم في الهامش، وأنا كما قلت الهامش: هنا ليس بالمعنى القدحي وجمع بينهم في خانة واحدة مركزا على تونس أساسا.

**الدكتور سليمان الشطي،**

انتهى الوقت.

**الدكتور احمد شراكة**

شكرا اذا كنت سناقش مرة ثانية.

**الدكتور سليمان الشطي،**

شكرا إذا اتحت الفرصة، فيما بعد لا مانع لكن نعطي الفرصة للذين سجلوا أسماءهم..الدكتور محمد الهللق.

بسم الله الرحمن الرحيم، ملاحظاتي ستنصب على بحث الزميل سعد. مما يحمد للدكتور سعد في هذا البحث القيم أنه حاول تحديد المصطلحات التي استخدمها في بحثه فهو قد بدأ بتوضيح طيب لمصطلح المرجعية وهذا وضعنا في السياق الذي خصصه لهذا البحث، كما أنه قد حدد أيضا مفهوم العمودية، وهو بدأ قد انتبه إلى شيء مما سبق أن نوقش في الجلسة السابقة بالأمس، حيث إن بعض الإخوة المشاركين عنوانوا بالعمودية القصيدة ذات الشطرين، ومعلوم أن مصطلح العمودية له دلالات أخرى، والأخ سعد كان متنبها لهذا.

العنوان الذي اختاره سعد لبحثه بالطبع كان مخالفا للعنوان الرئيس، وهذا قد جنى على بعض الأمور، فمثلا نحن نجد أن القصيدة ذات الشطرين قد همشت تماما، وكأنها لم تعد قصيدة معاصرة، طبعاً الباحث قيد نفسه بعنوان يعفيه من هذه الملاحظة لكن نحن إذا قارنا بين العنوان الرئيس وهذا العنوان الفرعي أو الذي اختاره الباحث نجد أنه قد قضى على تلك. هناك ملاحظة أخرى في الصفحة السابعة لاحظت أن الدكتور سعد وهو يشير إلى استخدام الشاعرة أشجان الهندي إلى ما أنه قد أورد مثالين في قصيدة «يا جارة الوادي» لشوقي، (يا جارة الوادي طريت وهاجني ما) و«ما» أشار إلى أنها موصولة وهذا حق، ثم جاء ببيت آخر لم تكن «ما» فيه مصدرية وإنما كانت استفهامية وذهب سعد يبيّن على «ما» الاستفهامية. بناء استخدمته أشجان هندي، و«ما» هنا لم تكن «ما» مصدرية بقدر ما كانت ما استفهامية أيضا استخدام الموروث الشعبي، لمح إليه تلميحا يسيرا وهذه الإشارة إليه - حقيقة - لم تخدمه فهناك إشارات جيدة في شعر الثبيني وفي شعر الصيخان وفي شعر غيرهما من الشعراء، كان بوذي لو أنها وظفت توظيفا أفضل بحيث يبدو هذا التوظيف لمن سيقرا هذا مقنعاً أكثر مما بدا في هذا، ولا شك أن المصدودية الزمنية التي أعطيت للباحث لكي يعرض بحثه أو يكتب فيه هي التي جنت على هذا، وشكراً.

الدكتور سليمان الشطي،

شكرا دكتور محمد، المتحدث الدكتور محمد الهادي الطرابلسي.

الدكتور محمد الهادي الطرابلسي،

شكرا سيدي الرئيس، لا يتسع الوقت لمناقشة الباحثين بالتفصيل لثرائهما وبقة المسائل التي تعرض لها الباحثان فيهما، على اني أقر بأن فيهما فوائد وإضافات لكن في بحث الدكتور لطفي اليوسفي صديقي وزميلي جراحة مع خطأ في التقييم ومجازفة في الحكم، أرجو أن يتسع صدره.. أن يكون رحب الصدر لهذه النقاط الأربع التي ساقولها تعليقا مع اعتذاري على أن الوقت لا يسمح بالتعرض إلى ما في البحث من إيجابيات.

اول هذه النقاط أن بحثه في تقييم الحركة الشعرية بالمغرب العربي جاء مركزا على مظاهرها في تونس، وقد مر مرأ سريما على مظاهرها في سائر أقطار المغرب العربي، هذا تقصير في حق الموضوع أولا، قبل أن يكون تقصيرا في حق واقع حركة الشعر العربي الحديث والمعاصر في هذه الجهة، والذي قاله في شأن تونس لا أراه يعكس الواقع الذي مرت به هذه الحركة منذ بداية القرن إلى اليوم وفي هذا تقصير أيضا. هذه المسألة الأولى، أما الثانية - وهي أساسية لأنها تتصل بصميم منهج البحث - رأيت أنه استند إلى أفكار مسبقة وإلى آراء جاهزة وإلى أحكام زائفة، بعضها كان رائجا منذ زمان ونسيناه، كالقول مثلا بأن تونس سنة ثمان وستين وتسعمائة وألف كانت تحيا نوعا من التملص من العروبة والإسلام، فهذا الكلام أقل ما يقال فيه إنه خلاف الواقع، لأن التاريخ يشهد والواقع يؤكد، أن بناء الفكر في تونس وبناء الإنسان، وهو بناء واحد، إنما كان على أساس قيم سامية ثابتة منها قيم العروبة البعيدة عن المجاملات والمهاترات، وقيم الإسلام في ما هو جوهر عقيدة وسلوكاً هذه هي المسألة الثانية، أما الثالثة فرأيت أن بحثه غابت منه ممارسة للنصوص، ووقعت الإشارة إلى نصوص والخفلة عن نصوص أخرى كان من الجدير لا أن يشار إليها فحسب بل أن تذكر وتحلل، ويدل ذلك ماذا وجدنا؟ وجدنا تشبيهاً بسماء.. ذكرنا لاسماء لم يكن لكثير من أصحابها إلا نصوص محدودة أو تجارب غير ناضجة أو

مجرد مشاريع لا ندري هل يتحقق منها شيء في يوم من الأيام، والأخطر من ذلك أننا نجد صاحب البحث في آخر دراسته ذكر قائمة من الأسماء زعم أن مستقبل الشعر العربي الحديث والمعاصر في المغرب العربي هذا المستقبل بأيديها، بأيدي أصحابها ولم يذكر لها بيتا ولا شاهدا، ولا أحال على مرجع يمكن أن يدعم به هذا الزعم.

والملاحظة الأخيرة التي أردت أن أشير إليها في شيء من الحرج أيضا لأنني من المسؤولين على مؤسسة من مؤسسات الجامعة التونسية، إنما لاحظت في بعض تعليقاته غمزا من الجامعة التونسية، والمؤسسة الأكاديمية بصفة عامة في المغرب العربي، ووجدت سوءاً لتقدير دورها وجهود أساتذتها في تشجيع الإبداع ورعاية أصحابه، وأعتذر لكم مع تجديد الشكر والسلام عليكم.

الدكتور سليمان الشطي،

شكرا للأستاذ محمد، الكلمة للأستاذة الدكتورة سعاد المانع.

الدكتورة سعاد المانع،

السلام عليكم، تعليقي سحاول قدر الامكان يكون قصيرا.. بالنسبة لبحث الدكتور اليوسفي الحقيقة وأنا اقراء استمتعت بقراءته حقق لي ما يقوله القدماء من المتعة والفائدة، علما بانني اجهل كثيرا عن ادب تونس بالتالي استفدت مما ذكر الدكتور الطرابلسي، لكن هنا في هذا البحث وجدت أشياء كثيرة في ما يتصل بتقدير الشعر أي الشعر الحديث ينطبق على أشياء وكثيرة لدينا في المشرق، هذه نقطة، هناك ناحية أخرى سأتحدث فيها عن ما يتصل بالتراث.. المرجعية التراثية، في تصويري، هناك بعض نقاط لم تكن موجودة، مثلا الفكرة، النفع، وتحقيق النفع والخير، اقتصر هذا في التراث النقدي القديم، هذه الفكرة موجودة في أحد التيارات التي تعرضت للنقد العربي القديم، التيار المستمد من أرسطو خاصة الاستشهاد هنا بآبن رشد، مع ذلك هنا يمكن أن أقول أنه حتى في هذا التيار عند آبن سينا مثلا في شرحه على كتاب (أرسطو) نجده يقول عندما يتحدث عن الشعر العربي أنه يوجد فيه التحسين والتقبيح ويوجد فيه المطابقة، لوجه المطابقة كان غالبا يقصد الشعر الذي لا ينطبق عليه تقبيح

الأشياء أو تحسينها هذه نقطة هناك أيضا في إحدى النقاط الأخرى فكرة أنهم يتوخون نفع الجماعة - لا أتذكر العبارة مع اني كتبتها- لكن هنا موجوبة في النص المكتوب... نفع الجماعة بالنسبة للنقد القديم لم يكن كله أيضا يجعل إعلاء قيم الجماعة من القيم المطلوبة في النقد العربي، اتفق أن هذا موجود في أحد تيارات النقد العربي لكن هناك تيار - على سبيل المثال - ابن سلام الجهمي ذكر في مقدمته (الشعراء من الجاهلية الإسلام) ذكر أن بعضهم يتعفف وبعضهم يستمر بالفولحش، كل هؤلاء جعلهم ضمن فحول الشعراء، أنن لم يكن يغدو هذا محسوبا في القيمة الشعرية.

الناحية الثانية قبل ابن سلام هناك الأصمعي يقول «والشعر إذا دخل في باب الخير لا، لاشك أن الخير باب من قيم الجماعة، لكنه يرى أن هذا يتناقض مع قيمة الشعر العليا. هناك قضية فصل المعنى في الشعر القديم، حقيقة هذه نظرة تستحق التوقف عندها كثيرا، لكن يبدو لي أيضا أنه دخل فيها أحيانا نوع من التعريف - لا أقصد هنا في هذا الموضوع - لكن عند كثير من الباحثين، هناك القدماء - هذا في حاجة - لبحث يفصلون بين فكرة الغرض وفكرة المعنى، هذه تستحق نوعاً من التوقف عندها. شكرا جزيلا.

**الدكتور سليمان الشعلبي،**

شكرا للدكتورة سعاد، الكلمة الآن للدكتور محمد فتوح أحمد.

**الدكتور محمد فتوح،**

شكرا سيدي الرئيس، والشكر موفور للمحاضرين الكريمين وكليماتي أوجهها إلى المحاضر الكريم الدكتور سعد البازعي، ربما انطلاقا من إعجابي ببحثه وإن كان هذا لا يحجب هذا الإعجاب أيضا عن الدكتور الليوسف.

مرة أخرى تواجهنا - سيدي الكريم - مشكلة التأويل، أو النظر النسبي في تفسير الظواهر النقدية والأدبية. مسألة المعاصرة طرحت في بحوث هذه الندوة، مرة على أنها ترانف مفهوم الاحياء، ومرة على أنها ترانف نصف القرن الأخير، ومرة

تتسع عن نصف قرن لتشمل عمر أبا ريشة الذي بدأ إنتاجه قبل هذه الفترة، ثم ضاقت حتى كادت تختنق حينما تفضلت فجعلتها مرافقة للحدائق، وبذلك استبعدت قطاعا عريضا من القصيدة العربية المعاصرة.

أنا لا أنتصر لهذا، وإست ضد ذلك، لكن هي ملاحظة منهجية لأن الأمر يتعلق بمفهوم مبدئي جدير بأن نتفق له على حدود. هذه واحدة، وأخرى مسألة النسبية في المصطلحات مرة أخرى يقولون لا مشاحة في المصطلح وأنت تعرف هذا أكثر مما أعرفه، لكنني فوجئت باستخدام مصطلح (تناظري) لكي يطلق على الشعر الذي يلتزم بوحدة البيت، في بحوث هذه الندوة أيضا رتعت مصطلحات (قصيدة البيت) و (القصيدة العمودية) و (العروض الخليلي)، وما أنت تتفضل بمصطلح جديد هو (الشعر التناظري) فإذا كنت تنظر إلى التناظر بين الأبيات أو بين الأسطار، فأیضا الشعر التفعيلي فيه نوع من التناظر، ولكنه تناظر في وحدات أصغر وهي وحدة الغافية وإذن لا يسلم لك هذا المصطلح فلم العدول إذن عن الشائع إلى غيره وقديما قالوا في علم الأصول لا يعدل عن الشائع إلا لطفة ولا علة هناك، وثالثة مسألة تثبيت الإجراءات النقدية أو الظواهر الأدبية هي مسألة خطيرة أن تنتزع الظاهرة من السياق لكي تغلف بطابع عام يخنق فيها صلتها بالنص، بمعنى لقد تحدثت عن القصيدة العمودية التفعيلية، أو القصيدة للتفعيلية الشعبية، وقصيدة النثر وكذا، وتحدثت عن مسألة التضمنين، واقع الأمر أن التضمنين في كل هذه الحالات ليس على نمط واحد، وليست له وظيفة واحدة، ودون استعراض، أنا أشير إلى اختلاف أنواع التضمنين كماً، من الكلمة، إلى الجملة، إلى الشطر، إلى البيت، إلى البيتین، إلى المقطوعة، كماً وأشير إليه حين يختلف نوعا اقتباسا - مجرد اقتباس - الإشارة التي قال عنها «ريتشاردز» أنها تفجر النص من الداخل، استلهم دون ذكر نص المقتبس وإنما تحس بروحه داخل شعاب النص الشعري.

اختلاف الاقتباس أو التضمنين أيضا ليس من ناحية النوع أو الحجم، وإنما من ناحية الوظيفة، تارة تكون هذه الوظيفة عضوية، وتارة تكون قلبا زي ما كان السياب

يحاول هذا في بعض الأحيان عندما يأخذ أسطورة عشتار ويقلبها إichاً بانقلاب  
الحاضر العربي يقول لك «هم عشتار لم يقد شقائق أو قمحا... لكن ملحا» أو تحريف  
زي ما عمل أمل دنقل:

عيد باية حال عشت يا عيد  
بما مضى أم لأرض فيك تهويد

أريد أن أقول مسألة تثبيت الإجراءات بنزعها من السياق النصي، مسألة تحتاج  
إلى حذر شديد، وأخيراً لم استبعدت شعر اليمين؟ وهل يمكن لمؤتمر على هذا القدر من  
الحول والانبهار والانتشار أن يستبعد منه شعر اليمين لمجرد الصعوبة أو لمجرد كذا؟  
استبعد اليمين من شعر المشاركة، ثم استبعد من شعر الخليج أين يدرس؟ هذا مجرد  
سؤال وشكرا للمنصة، وشكرا للحضور الكرام.

الدكتور سليمان الشطي،

شكرا - بقي نصف عدد طالبي الكلام ، الآن الكلمة للدكتور أحمد طريبق أحمد.

الدكتور أحمد الطريبق أحمد،

نكاد نتفق على أننا قد استمتعنا بقراءة البحث الاستبطاني للأستاذ اليوسفي،  
وتعديدا فيما يتعلق بمرجعية القصيدة المغربية أو المغاربية. لا يمكن أن نجعل كل ناقد  
ينسى خطابه النقدي، الأستاذ اليوسفي معروف بخطابه النقدي بحدوساته باحتزالاته  
بببارقه بنيازكه، ولكن هذا الخطاب النقدي أحيانا يقع في بعض المزالق الأكاديمية كما  
هو معلوم، وأتصور أن الأستاذ الصديق لطفي اليوسفي عندما طرح عليه هذا الموضوع  
العام أتصوره قد أصيب بمداهمة منهجية حول متسع الخريطة الشعرية في المغرب  
العربي من أين سينتدي وإلى أين سينتهي؟ ومن ثم فإن الحيلة أو المكر النقدي الذي  
التزمه بلغته التبصرة والمختزلة وطريقة الفلاش، هي المخرج لهذا المزلق الأكاديمي،  
كيف يمكن لأي باحث أو ناقد أن يتقرب بأصابعه النقدية أو بحدوساته النقدية،  
تضاريس الخريطة الشعرية المتسعة؟ هناك في المغرب إلى حدود مرسى مطروح؟ كيف

يمكن لأي باحث أن يتعامل مع المرجعية النقدية في شعر المغرب في غياب الجامعات الشعرية؟ المعاجم الشعرية؟ الدراسات الجامعية وقد ألفت في المغرب عشرات الأطروحات عن الشعر المغربي المعاصر، وأنا يمكن أن أدلل على بعض المزالق غير المقصودة، أنا أتحدث عن غير المقصودة، بأن الأستاذ اليوسفي - وأنا على خلاف مع الصديق أحمد الشراك أن بحثه عندما قسمه إلى قسمين: المثل النقدي يبتدئ من ص ١ إلى ص ١٤، والمثل الهامشي يبتدئ من ص ١٥ إلى آخر البحث، إن هذا العمل ربما كان يريد به تكملة النقص الموجود في المتن النقدي وهو يجابه هذه الخريطة الواسعة، هذا من جهة ، من جهة ثانية إن إخواننا في غير المغرب بدءاً من الجزائر وتونس إلى آخر نقطة في الربع الخالي في الجزيرة العربية ما زالت بعض الأفكار النقدية عندهم حول الشعر المغربي تعتمد على بعض المؤلفات التي ألفت في بداية السبعينات، على سبيل المثال ما كتبه الصديق الشاعر محمد بنيس، فما كتبه الأستاذ بنيس لم يعد الآن تصوراً نقدياً ثابتاً بل هناك دراسات قد تناسخت هذه التصورات، ثم إنني أتساءل مع أي باحث، مدى أصالة الرأي النقدي عند الأستاذ بنيس، يمكن أن نقارنوا بينه وبين أدونيس فلا ترون إلا تشابهاً أو تناظراً ممسوخاً، فأنا هنا أتحدث بلغة ليس فيها من الحساسية أي شيء، كيف يصفه الأستاذ اليوسفي أن بنيس أحد رموز الانشقاق؟ كيف نتحدث بهذا الإطلاق؟ أحد رموز الانشقاق... فكيف يتسنى لأي باحث أن ينسى رموز الشعر المغربي الذين أنيطت بهم الحداثة الشعرية؟ محمد السمرغيني، محمد المجاطي، محمد الخمار، هناك جيل السبعينات الذي أشار إليه الأستاذ اليوسفي في بحثه، ثم إنني أحيل الأستاذ اليوسفي على بحث قدمه المرحوم محمد المجاطي حول أزمة الحداثة الشعرية، فربما كان سيجيب عن بعض الأفكار الأخرى التي مازالت فيها بعض الثغرات، فأعيد مرة ثانية إلى أننا نستمتع جداً بالخطابات النقدية للأستاذ اليوسفي بكل ما تحمله من إشراق من حدودات، ولكن هناك مزالق نقدية يجب أن نتنبه إليها، ولربما أنها صدرت عن غير قصد أمام هذه الخريطة، غياب الخريطة الشعرية الواضحة، مئات الدواوين في المغرب العربي هل استطعنا أن نخترلها ولو في مئة بيت، أو عشرات المقطوعات؟ فإننا علينا أن نكمل هذا النقص في هذا النقاش



الرحب بين العلماء والباحثين بصدر رحب وبون أية حساسية قبلية وشكرا للاستاذ  
اليوسفي.

الدكتور سليمان الشطي،

شكرا. الاستاذ الدكتور ابراهيم السعافين.

الدكتور ابراهيم السعافين،

شكرا سيدي الرئيس، اود في البداية ان اشير إلى ان هذين الباحثين جادان  
بالمعنى الدقيق، ولكن لي تساؤل على بحث الصديق الدكتور محمد لطفي اليوسفي  
- ربما اشار إليه بعض الزملاء المتداخلين قبل قليل - وهو انه تحدث عن التجربة  
التونسية وربما سحب حديثه عن التجربة التونسية على التجربة المغربية كلها. لي  
تساؤل هل يصدق هذا على التجربة المغربية باقطارها كلها؟ وهل كان أبو القاسم  
بتجديده هل كان هو المرجع الوحيد للإخوة في تونس وفي المغرب العربي؟ ونحن  
نستطيع ان نرى الأمور في إطار التجربة الشعرية العربية بشكل عام، فلا نستطيع  
حقيقة ان نتصور ان الشعراء كانوا محبدين بقطرية كما نلاحظ في بعض الأبحاث  
التي قدمت، وأظن ان منظمي الندوة قد أشاروا إلى مرجعية القصيدة العربية في قطر  
كذا، وفي قطر كذا، فهناك قاسم مشترك الذي يشمل القصيدة العربية بشكل عام، كما  
نلاحظ ان الدراسات القطرية في أيامنا هذه تجعل كل قطر جزيرة معزولة عما يجري  
في الساحة العربية، ونحن نعرف ان المجلة او الدورية كانت تطبع في قطر معين، ثم  
يقراها المثقفون والشعراء في كل مكان، هذا تساؤل وأريد أن اشير في ختام هذه  
الكلمة إلى ملاحظة عامة فقد لا تتصل بهذين الباحثين الجادين وإنما تتصل ببحوث  
سبق ان استمعنا إليها، وهو أن النقاد أو الدارسين يبدؤون دائما من حيث بدأ  
الدارسون في الماضي، ولا نرى معرفة تراكمية، بمعنى أننا في حاجة إلى أن تتطور  
هذه الدراسات فلا نبدا من حيث بدأ الآخرون ولكن نبني على ما قدموا وفكروا سيدي  
الرئيس.

الدكتور سليمان الشطي،

شكرا الكلمة الآن للدكتور جورج طرييه.

الدكتور جورج طرييه،

شكرا حضرة الرئيس، أشكر الباحثين الكريمين على الجهد الذي بذلاه في اعداد بحثيهما، كما أشكر الزملاء المنتدين على ما قدموه من فائدة.

لقد أصغيت بانتباه عميق إلى ما تكلم بشأنه الدكتور محمد اليوسفي، واعتقد أن التعارض المفعج كما وصفه بين تنظيرات الحركة التونسية التي قلبت التونسية إلى ما يشبه المسخ والخلاسية، هذا التعارض بين تنظيراتها والتطبيقات العملية لم يكن ليحدث لولا النقص في فهم الاشكالية القائمة بين التواصل والانقطاع في الأدب وهذا يقودنا إلى مبدأ معرفة التقاط الزمن والوقوف كالتبالين على أرض الحاضر عيناً على الماضي، وعيناً على المستقبل، نشد السهم الى الوراء قبل ان نسده إلى الهدف المحدد، وبذا تكون نظرتنا إلى الماضي مستقبلية، وإني أوافق الدكتور الطرابلسي على ملاحظته في ان البحث كان يحتاج الى بعض الشواهد العملية عن هذا التعارض.

أما بالنسبة إلى مجمل العملين، فإني أسجل موقفاً إيجابياً إذ إننا أيها الأصدقاء، ونحن في محراب العلم لا يمكننا مهما سما علمنا أن يمتلئ إناؤنا ولا يمكن أن يملأ هذا الإناء إلا التواضع والمحبة والانفتاح، لا ما شهدناه أمس من آيات التجريح الشخصي، وأمل أن نتدارك ذلك في المستقبل، أخيراً لدي ملاحظات دقيقة من الوجة الإدارية، سأزودها لاحقاً إلى الامانة العامة في هذا المؤتمر التي نكن لها كل التقدير.

الدكتور سليمان الشطي،

شكراً، الكلمة الآن للدكتور نور الدين صنمود.

الدكتور نور الدين صنمود،

هناك نقط سأتجاوزها وأكتفي بالإشارة إلى نقطة الشعر الذي سمي في تونس أو الحركة التي سميت في (غير العمودي والحر) هذه التسمية - الحقيقة - لم تكن من

عند هؤلاء الجماعة، إنما كانت من عندينا عندما كنا نشرف على مجلة، وكنا نجد خصوصاً بعضها مختل الوزن قليلاً، وبعضها ليس موزوناً تماماً، وبعضها فيه ما يحتاج إلى الترميم، فوضعنا هذا العنوان، بدليل أن أصحاب هذه المدرسة تخلوا عن هذه التسمية، وسموا أنفسهم (بالطليعة) عندما انتهت هذه المدرسة، وقد لاحظت أن كثيراً من هذا الشعر الذي نشر تحت عنوان في (غير العمودي والحر) كان بعضه موزوناً على طريقة الشعر الحر أي على التفعيلة، ولكن أصحابه لا يريدون أن يظهروا أمام زملائهم بأنهم تراجعوا وأخذوا يكتبون الموزون، والبعض منهم أيضاً صار الآن يكتب شعراً عمودياً مقلداً فيه القنماء مثل بعض الشعراء الجاهليين أيضاً (الحارث بن حلزة الشكري) مثلاً ويتشبهون بالقافية تشبهاً كبيراً، في هذا الشعر الحديث الذي بداوا يكتبونه مؤخراً، حتى أن البعض منهم صار يكتب منظومات باردة لا صلة لها بالشعر، وأظن أن شعرهم الذي سمي باسم (الطليعة) أحسن مما يكتبونه من شعر عمودي الآن.

هناك نقطة أخرى أشار إليها الدكتور يوسف، وهي مرجعية الشابي، اعتقد أن الشابي قد تأثر بجبران ومدرسة شعراء المهجر وخاصة منهم جبران في نثره، وقد تفوق عليه في شعره، وكثير من الشعراء التونسيين لم يكن لهم الشابي مرجعاً وحيداً، وإنما كان لهم مرجع آخر هو الشعر المهجري بصفة عامة وجبران على رأسهم وكذلك كثير من الشعراء المصريين خاصة في مدرسة (أبولو) ومجلة أبولو التي بدأت تصدر أوائل الثلاثينات وفي هذه المجلة لمع اسم أبي القاسم الشابي وتأثر ببعض شعراء هذه المدرسة وأثر فيهم كما أشار إلى ذلك أبو شادي نفسه في رسالة أظن أنه أرسلها إلى الأستاذ أبو القاسم محمد كرو، وأعلنها في بعض كتاباته. شكراً.

الدكتور سليمان الشطي؛

شكراً. الكلمة الآن للأستاذ حمادي الصمود.

الدكتور حمادي صمود؛

شكراً سيدي الرئيس، أريد في هذه الجلسة الختامية وإنطلاقاً من البحثين

ولاسيما من بحث الأستاذ محمد لطفي اليوسفي أن أطرح بعض الأسئلة.

السؤال الأول هو أين يقع النقد من القراءة التي تكتب على طريق التجريب والمقاربة، أي القراءة التي تريد أن تمتلك أو تمتلك النص؟ والنقد باعتباره معرفة وتقنية متطورة وحرفية، وإن سمحتم أعيد، فاضع السؤال بالشكل التالي، ما هي الشروط التي يجب أن تتوفر في القارئ ليقوم بقراءة التملك أو قراءة الامتلاك للنص؟ من وجهة نظري إن الكتابة على الكتابة أو النص الذي يكتب النص لا يمكن أن يتأتى إلا من رسخت أقدامهم في المعرفة العلمية العميقة، وفي التقنية النقدية للمتطورة والحرفية العالية، ومن هنا نسأل كيف يمكن أن يتحدث الواحد منا عن الانكسار؟ الانكسار كلمة مشحونة فلسفياً، كلمة لها مظهران ولها سياقات، ومن تحدث عن الانكسار في مسار الشعر العربي عليه أن يبرز هذه الانكسارات، هل هناك انكسار مثلاً بين الشعر على الطريقة القديمة وبين شعر التفعيلة؟

هل يمكن لكاتب مهما بلغ أن يبتدئ من أول؟ الجواب موضوع موجود في المضارة الإسلامية لمن فتح عينيه في هذه الحضارة، (الكتابة من أول) تستحيل إلا في دائرة المعجز، ولذلك وجدنا علماء الاعجاز تأكيداً لهذه (الكتابة من أول) يضعون أنفسهم في ضرورة تاريخية هو أن يصنعوا دائرتين هما دائرة الممكن من جهة، ودائرة المعجز من جهة ثانية، فالنص الوحيد الذي يمكن أن يصاغ على غير منوال إنما هو النص للمعجز وتعرفون الحكاية، إذن يوذي أن ندرس هذه الأمور بشيء من العمق، وأن نمنع النظر في هذه القضايا حتى لا يبقى كلامنا كلاماً لا جمل فيه وشكراً.

الدكتور سليمان الشطي،

شكراً.. الكلمة الآن للدكتور عبد الله الغدامي.

الدكتور عبد الله الغدامي،

شكراً، تواتر الشناء على ورقة الدكتور محمد اليوسفي، وأضم صوتي إلى المثنيين

وأمنته على الشجاعة المعرفية التي لم تجعله يجامل أو يداهن فأخلص للمعرفة أكثر من إخلاصه لتونسيتها أو مفارييته، وهذا مسمى أرجو أن يتجه النقد العربي عموماً خاصة في الأطراف إلى هذه النقطة المهمة جداً، فالتعاطف مع التجارب الأطرافية ومحبتها لا يؤدي بالتالي إلى انتاج معرفة.

النقطة التي سأختلف فيها مع الدكتور اليوسفي وأتساءل تساؤلاً جذرياً معه فيها، نقطة وردت في تعليقه يوم أمس أو ليلة البارحة وجاءت في ورقته أيضاً. فهمت - ولعلي مخطئاً - أنه عاب على التجربة في حالة اقتباساتها إما من الموروث أو من الأسطورة أنها لم تكن وفيه للسياق التي استضافت أو استوردت منه الاقتباس، وكأنه بذلك يشترط أن يكون الاقتباس متلبساً بشروطه السياقية السابقة والذي أراه أن هذا التصور إن كان حدث عند الدكتور اليوسفي هو تصور خطير يضر بالمعرفة بعامة، فمن استراتيجية الاقتباس ومن استراتيجية التضمين أن يخون الاقتباس أصله، وأقولها بهذا العنف يخون... بمعنى أنه يتبدل... يستقل... يخرج قصراً وبقوة لكي يتبنا من جديد في النص المضيف أو في الثقافة المضيفة. والاقتباس عندي ليس أكثر من دال يتحرر من سياقه ومن مرجعيته السابقة ليندخل في شبكة دلالية جديدة وهذه هي الإضافة المعرفية التي ممكن أن تتحقق للثقافة السالفة وللثقافة التي تنتشأ بين يدي النص، ولما يمكن أن ينتج عن النص بعد ذلك، ومن هنا فلن يكون المأخذ على النصوص في المغرب بعامة أن حالات الاقتباس عندها لم تكن وفيه للأصل.

قد تكون المأخذ الأخرى واردة، وأراها واردة، وأرى ما تقوله أنت ينطبق على مثل ما تفضل الدكتور معجب على أشياء عندنا في منطقة الخليج وعلى التجربة العربية في الأطراف خاصة، لكن أرجو مراجعة فكرة أن يكون الاقتباس والتضمين يشترط عليه أن يكون وفيه لأصله، وهذا تيار معرفي موجود الآن للأسف الشديد في ثقافتنا الحالية، حينما نحاكم حالات الاستضافة بناء على مواقفها السالفة وأنها يجب أن تكون متلبسة بمولد النشأة ويظروف نشأتها وسياقات النشأة الفلسفية والاجتماعية والثقافية، وهنا سنحرم أنفسنا من معرفة كبيرة تجعلنا غير قادرين على أن نستقل عن الأصول التي

نستقي منها، وإذا لم تكن مستقلين عن الأصول التي نستقي منها فسنظل تابعين، إن لم تكن اقتباساتنا وتضميناتنا لها من الشجاعة ما يكفي لكي تنحرف وتلوي عنقها وتتجه اتجاهها جديداً، فنحن لم نفلح في إنتاج معرفة، سيظل المضيف المستفيد خاضعاً باستمرار للأصل وهذه لا تنتج معرفة. يبدو أنني فهمت ذلك من عندك يا دكتور يوسف، إذا كنت فهمت خطأ، فأرجو أن أكون فهمت خطأ لأنني لا أظنك تتجه بهذه الوجهة. شكراً.

الدكتور سليمان الشطي،

شكراً. الكلمة الآن للدكتور عز الدين اسماعيل.

الدكتور عز الدين اسماعيل،

شكراً سيدي الرئيس. وأشكر الباحثين على ما قدما من جهد في ورقتيهما وأحب في البداية أن لاحظ مسألة منهجية أساسية تتعلق لا بهاتين الورقتين فحسب، بل بكل الأوراق التي خصصت لدراسة ما سمي بالمرجعية وقد حاول الدكتور البازعي في بداية ورقته أن يحدد فهمه للمرجعية وأحالتها آخر الأمر في اختزال ملحوظ إلى مفهوم السياق، وفي الواقع لا أريد أن انخل في تفاصيل كثيرة ولكنني أطرح عليه ودون تفلسف مفهومها بسيطاً جداً للمرجعية وعلى أساسه سأنظر في الورقتين تطبيقاً لما لم يتحقق وفقاً لهذا المنظور الذي أطرحه.

فإننا اتصور أن المرجعية هي دراسة معرفية في المصادر الفاعلة في الشيء إيجاباً أو سلباً. إنجاز ذلك منهجياً لابد أن يخضع بالضرورة لقاعدة منهجية بنوية لا مناص منها تلخذ في الحسبان الإجراء الأفقي في تتبع الظاهرة، والإجراء الراسي في ملاحقة الواقع في انتضاره على الساحة القريبة والساحة البعيدة على السواء.

في هاتين الحالتين يتعلق النظر بالمنجز الذي هو العمل الأدبي ... الشعر مثلاً.. في علاقة هذا المنجز بالمنجز الآخر في زمنه، وبالمنجز الآخر في الزمن السابق عليه. وإذا صح فبالمنجز المحتمل. الذي غلب على الدراسات التي تناولت قضية المرجعية هنا أنها عنيت بصفة أساسية وعامة بالاطار المرجعي الأفقي، هناك محاولة لتتبع تطور

الموقف التجريبي من القصيدة في الانتقال من قصيدة (التقليدية) أو قصيدة (الكلاسيكية) أو كيفما شئتم (القصيدة القديمة) إلى إطار التفعيلة إلى إطار المزاوجة بين هذا وذلك إلى الخروج من هذا وذلك، كأننا نتابع سلسلة من تطور شكل العمل الشعري، ونتابع هذا على مستوى الأداء العربي وكان هذا الأداء على وجه الخصوص بدءاً من تجربة القصيدة الجديدة كان يتم بمعزل عن العالم حولنا، وأظن أن هذا هو الجانب الملتفت في البنية أو في العنصر الأساسي الآخر المكون لهذه البنية المرجعية، وهو أن نرى أنفسنا في إطار الآخرين، لا الآخرين من أبناء عمومتنا في الشرق أو في الغرب ولكن الآخرين الذين كان لهم نفوذ مباشر أو غير مباشر في التجربة التي مرت بها القصيدة في مراحلها المختلفة. وأنا أكتفي بهذا وشكراً.

الدكتور سليمان المشطي،

شكراً للأستاذ الدكتور عز، الكلمة الآن للدكتور فوزي عيسى.

الدكتور فوزي عيسى،

بسم الله الرحمن الرحيم. أشكر الباحثين الكريمين، وأبدأ ببحث الدكتور البيوسفي.

البحث يقدم في رأيي صورة قائمة وكنية للواقع الشعري في المغرب العربي، وأنا أزعج أن ما قرأته عن الشعر المغربي ربما يناقض هذه الصورة، وهنا أتساءل هل هذا البحث قراءة خاصة ولا أقول متحيزة؟ أم أن السبب إقتصار البحث على مساحة مكانية محدودة تمثل في تونس تحديداً مع بعض نماذج قليلة من المغرب؟ أم أن اختيار الباحث للنماذج التي عرضها أيضاً كان اختياراً مقصوداً ومتعمداً لإثبات حقيقة هذا الواقع الشعري الذي يعطي مثل هذه الصورة القائمة؟ هذا تساؤل.

التساؤل الثاني أن البحث لم يعم باستقصاء الأسباب التي أدت إلى حدوث ما يسميه الباحث (الفجوة والانكسار في القصيدة المغربية)؛ وأعتقد أن هذه مسألة منهجية كان يجب الاهتمام بها، ثالثاً: فكرة المحو التي استخدمها الباحث بمعناها الفني لا الموضوعي، أو ثنائية المحو والابتداء، لا أظن أنها كانت بهذه الحدة لبطلان أننا

نرى الآن النماذج الثلاثة مطروحة، سواء القصيدة العمودية أو قصيدة التفعيلة أو قصيدة النثر، هي مطروحة صحيح أن هناك صراعاً في ما بينها ولكن حتى الآن لم ينف شك شعري شكلاً آخر، اختلاط مصطلح المرجعية كقول الباحث «وهكذا اضطلع الشعر بدور مرجعي» مع ترادف استخدام نفس المصطلح عندما قال «إنه قام بدور تنويري» فهنا يبدو أن مصطلح (مرجعي) كما استخدم يرادف مصطلح (تنويري).

أيضاً استخدام مصطلح (عمود الشعر) حيث ذكر الباحث أن القصيدة تخلت عن عمود الشعر واتجهت إلى التفعيلة، ونحن نعلم أن مصطلح عمود الشعر كما حدده (المزويقي) في شرحه على (الحماسة) لا يعني الإطار ولا يعني الشكل، وإنما يعني أشياء أخرى كالإصابة في التشبيه والاستعارة و.. الخ، فاستخدام مصطلح عمود الشعر بهذا النحو أو على هذا الشكل يحتاج أيضاً إلى مراجعة، أشير أيضاً أخيراً في بحث الدكتور اليوسفي إلى معجم الباحث الشعري في الحقيقة لأنه يحتشد بعبارات حادة، (التهيارات المفجعة، اللعب للجاني الطائش، اللغة الماسخة، تاريخ اليتيم، الخالسية، التجارب المشظاة، الكتابة ذات طابع قياسي، تاريخ الانقطاعات)، أنا أعتقد أنه كان ينبغي التخفيف من غلواء هذا المعجم وخصوصاً في بحث علمي يحتاج من بين ما يحتاج إلى قراءة إبداعية يحتاج أيضاً إلى صرامة وبنية في تحديد الكلام.

البحث الثاني للدكتور البازعي..

الدكتور سليمان الشطي،

انتهى الوقت يا دكتور فوزي.

الدكتور فوزي عيسى،

دقيقة واحدة، أشير أيضاً إلى أن الدكتور البازعي استخدم أو رأى أن مصطلح التناسل امتداد لظاهرة المعارضة القديمة، أنا أرى أن هذه مسألة فيها نظر.

بعض الأحكام العامة الواردة بأن تجربة النثر تنطلق من مواجهة صادقة ،



وصريحة لإشكالية الحياة المادية وأن قصيدة النثر امتازت بذلك عن الشكل الرومانسي، هذا تعميم في الحقيقة ولا يمكن على الإطلاق أن نزع بأن قصيدة النثر هذا تكريس لواقع قصيدة النثر أو ما يسمى مجازاً بقصيدة النثر، هذا تكريس لهذا الواقع والزعم بأنها وحدها هي التي تستأثر بالتعبير عن إشكاليات الحياة، أنا في رأيي أن العكس هو الصحيح لأن قصيدة النثر تعد إلى التجريد، وإلى التفرغ، وإلى الغموض وإلى اللامنتقية، فكيف يمكن أن نزع بأن قصيدة النثر هي التي نجحت في التعبير عن إشكاليات الحياة المادية ونفت تماماً الأشكال الأخرى العمودية والتفعيلية التي تسهم إسهاماً فاعلاً في التعبير عن واقع الحياة؟ وشكراً سيدي الرئيس.

**الدكتور سليمان الشطي،**

شكراً. بقي خمسة من طالبي الكلام إضافة إلى أن هناك بعض الأعضاء في الجلسة الختامية من أمين الجائزة ورئيسها، فلن أستطيع أن أعطي الفرصة لمن جاء بعد ذلك، الآن أبدأ اختصاراً للوقت بالدكتور مرسل.

**الدكتور مرسل المجهي،**

لضيق الوقت ساكتفي بملاحظة وردت في اختيار الدكتور سعد البازعي، حيث ورد ذكر الشاعر سليمان الفليح في البحث وكان بوني لو أنك درست قصيدة (أغنية الولد البدوي) لأنها تمثل من وجهة نظري نمونجا جيداً يتجلى فيه ما ذكرته في المرجعية الثانية، وشكراً.

**الدكتور سليمان الشطي،**

شكراً الكلمة الآن للدكتور صلاح فضل.

**الدكتور صلاح فضل،**

شكراً سيادة الرئيس، أظن أننا في هذه اللحظات قبيل الختامية للنوبة، لابد أن نستشعر أن الحصاد العلمي الذي نخرج بها منه وفير وجميل.

في هذا المحور الثالث على وجه التحديد، كان في تقديري ينصب على مشكلة من

أبرز للمشكلات المتصلة بالشعر المعاصر، وهي مشكلة عوائق التلقي، لأن توزيع المحور - المرجعية على المناطق الإقليمية كان مؤشرا يعني أن كل إقليم له مرجعيته الخاصة، وهناك مرجعيات مشتركة عامة، ولذلك فاعتقد أن الإخوة الذين تحدثوا عن هذه المرجعيات العامة لم ينتبهوا إلى ضرورة التركيز على المرجعيات الإقليمية الخاصة، مثلا مشكلة الإيقاع هي مرجعية عامة في الشعر العربي لا تختص بإقليم، مشكلة التراث العربي المشترك المتداول والمعروف الحاضر والماضي مرجعية عامة، مشكلة التراث الإنساني المشترك في الشعر مرجعية عامة، لكن المرجعية الخاصة مثل أثر اللهجات المحلية في دوال اللغة الشعرية، الإشارات الثقافية المحددة مثل الوقائع المرتبطة بآزمنة وأمكنة وأشخاص وأسماء محددة، ولذلك فاعتقد أنه كان من غير الممكن استبعاد الدولات والمشكلات المضمونية لأنها تمثل عوائق في التلقي ما بين المناطق والأقاليم العربية المختلفة، كان الجانب المضموني المدلولي مهم جداً وكان في تقديري أن أوفق المقاريبات هي التي تذرعت بمجموعة من الإجراءات المنهجية مثل إجراءات التقاص أو السياق أو غير ذلك، لكن افترقت حقيقة التوظيف المنهجي لنظم الإشارات السيميائية أو السيميولوجية في تحليل قضية المرجعيات لأنها كانت تقيد وأظن أن الامتدادات البحثية في المستقبل لاستكمال هذا الجانب الهام تتطلب الافادة من الحصاد المنهجي للسيميائية في تحليل المرجعيات.

فكرة التقاص التي اعتمد عليها الدكتور البازمي فكرة جميلة وجيدة للغاية، لكن فكرة المحو التي اعتمد عليها كأداة منهجية في صلب موضوع الأستاذ اليوسفي هي فكرة لا تساعد كثيراً على استيضاح هذه المرجعيات الإقليمية التي يمكن أن تجعل قابليتنا لتلقي الشعر في ما بين المناطق العربية أكثر نضاعة ووضوحاً، وشكراً لكل البحوث المقدمة.

الدكتور سليمان الشامي،

شكراً، الكلمة الآن للدكتورة مليكة العاصمي.

أشكركم. لا شك أن صورة الشعر في المغرب العربي تعتبر كنيية إلى حد ما، إلا أنه من الضروري، وطالما أن النقاش منصب على المرجعية، فمن المؤكد أن التاريخ والثقافة والفن في الوطن العربي برمته قد شهد انقطاعات، وعمليات محو وكتابة واستمرار وعمليات تحلل، واضطراب، وشيخوخة، وضياح كامل أو جزئي، عن المرجعية، وأظن أنه أحرى بنا الإشارة أيضا إلى الظروف التي تخبط فيها هذه الحضارة والثقافة وأخضعتها إلى الانقطاع، وبالتالي إجراء أو لحم الدراسة ببعض التحديدات التاريخية.

مع ذلك اعتقد أنه يمكن أن يكون في أحكامنا شيء من المجازفة وسائق الأسباب، السبب الأول أننا لا نعرف تراثنا.. لا نعرف تراثنا العربي الذي أنتجته مراحل الانكسار والانقطاع، وأنه لم ينصب ولم يُستكمل التنقيب عن هذا التراث بعد، ولم يتم استخراج الحكم عليه وهذه فجوة كبرى في مرجعيتنا نحن وليس في مرجعية الشعر ذاته، هذه الفجوة يجب أن تعبأ وتملأ فقد ضاع أكثر الشعر ولم يطبع أكثره بل حتى رموز النهضة في المنطقة العربية برمتها وفي المغرب بالذات مازالت نصوصهم وعطاءاتهم لم تعرف وقد لعبوا أدواراً خطيرة وهامة في مراحلهم سواء على مستوى الإبداع أو غيره. السبب الثاني أن المجتمع تحول في لحظات انكساره إلى أصناف أخرى من الشعر هامة ورفيعة، وحميمية، ومعبرة يجب معانقتها من طرف الدراسات الأدبية والنقدية، ويجب أن تحتفل بها هذه الدراسات لتقارب خيال وإبداع المجتمع وتواكب تحولاته وتتعاكف عليه أكثر ليمكنها أن تستنتج المواقف والأحكام.

يمكن أن أتحدث - وأنا أعني التراث الشعبي والشعر الشعبي، وما يشبه الشعبي والقريب من الشعبي لأن تراثنا في الحقيقة متطور من تقليدي حتى آخر صيحات الحدثة ومرورا بالثقافة الشعبية - يمكن أن أتحدث مثلا بالنسبة لمنطقة المغرب العربي، ليس عن شعر ملحون، وأنتم تعرفونه لا شك إلى حد ما، ولكن أتحدث

عن أصناف عدة تنتشر في الرقعة المغربية بين الجبال والوهاد والسهول والمدن التاريخية ومن ضمنها مثلاً شعر العيطة وما أشبهه أو ما تناسخ عنه، وهو كثير أتصور أن هذا التراث الشعبي حري بنا أن ندخله في الدراسة، وأنه سيجيب عن كثير من الأسئلة، وشكراً.

الدكتور سليمان الشطي،

شكراً الكلمة الآن للدكتور صلاح نيازي.

الدكتور صلاح نيازي،

اعتذر ثانية، وذلك بسبب غريتي الطويلة في الخارج أنني لم أحضر مثل هذه المؤتمرات، فاستمبحكم عذراً إذا تجاوزت سلوكيات وأداب مثل هذه الاجتماعات.

أود أن أذكركم في البداية برواية (البير كامبي) (الغريب)، وفي مشهد المحكمة بالذات حينما، يطلب من الغريب أن لا يتكلم، ثم تبدأ المحاكمة بين المحامي والحاكم، في كل هذه المحاضرات التي سمعتها اليوم وقبل اليوم، وفي مؤتمر الشبابي سابقاً لم اسمع نصاً شعرياً واحداً، المحاضرون - عموماً - مع الاحترام الكبير - حاولوا أن يجيبوا على سؤال خطير جداً، وهو ماذا قال الشاعر؟ كان يودي أن أستمع إلى أجابة عن سؤال كيف قال الشاعر؟ لقد أهملت تقنيات الشعر وتقنيات القصيدة، ثم ذكر شيء عن قصيدة النثر وتأثيرها بالأدب الانجليزي والأدب الفرنسي، وأتصور أن هذا تجاوز كبير. يبدو أننا لا نجد تبريراً لكل ما نعمل إلا أن نجد له صدق في الآداب الأوروبية.

على أية حال بالنسبة إلى الشبابي ولم يُبحث له نص ما مطلقاً وإنما دارت المحاضرة عن جواب السؤال ماذا قال؟ وهذا خطر جداً في بحث القصيدة، لأنك تنتهي فيما بعد إلى الموضوع وتبدأ المفاضلة بين قصيدة وأخرى بالموضوع وليس هذا من دين الشعر، وإنما كيف قال القصيدة؟ مثلاً قيل إن الشبابي تأثر بالشعر المهجري وبجيران خليل جبران بصورة خاصة وهذا صحيح، جبران خليل جبران أغنى الأدب العربي على الأقل في صورة واحدة، أنه وسع الأربع والعشرين ساعة العربية، تعرفون

أن الشعر العربي إما ذهني مجرد بدون زمن، أو قصائد تبدأ في المساء، جاء جبران خليل جبران بسبب من مسيحيته فأطلق المرأة في الهواء الطلق، وكأنها مريم للعبادة جميعاً، الشبابي أضاف ساعات صباحية أخرى لم تكن موجودة في الشعر العربي، فحينما رأى فتاة انجليزية تلعب التنس كتب قصيدته الشهيرة (عذبة انت، كالطفولة كالأحلام، كاللحن، كالصباح الجديد، كالسماء الضحوك) هذه التشبيهات المتقطعة هي الكرة المتنقلة من مكان إلى آخر وينتهي بالقول (أنت لم تخلفي ليقريرك الناس، ولكن لتُعبدني من بعيد).

**الدكتور سليمان الشطي،**

دكتور صلاح انتهى الوقت.

**الدكتور صلاح نيازي،**

أطلنا الحديث، أود أن أهني المحاضر الدكتور سعد البازعي - مع الاحترام - على بحثه الدقيق، وكان بودي أن يحلل بعض القصائد ثم يربطها بالتيار العربي العام لأن القصيدة مهما كانت عظيمة إذا كانت محلية تبقى محلية، كذلك المغني والرسام والموسيقي، ولدينا مثلاً في العراق عدد من الشعراء للمنازين جدا ولكنهم محليون.

أود أن أذكر نقطة بسرعة عن محاضرة الدكتور اليوسفي وهو متشائم جداً - كما يبدو لي - بغير ما تعطيه ابتسامته. يقول الفيلسوف الانجليزي «راسل» (من السهل النفي ومن الصعوبة الإثبات)، تستطيع أن تنفي كل شيء من الصعوبة أن تثبت، وهذا ما فعله «راسل» نفسه حينما نفى الفلسفة الإسلامية من الفلسفة عموماً.

إنني أقرأ الشعر الحديث المغربي، والشعر التونسي أيضاً وهناك شعراء ممتازون جداً لأنهم لم ينتموا إلى التراث ولم ينتموا إلى المستقبل، ولم ينتموا إلى عشيرة سياسية، وإنما انتموا إلى نواتهم أنفسهم، لذلك كتبوا قصيدة النثر ومنهم كما أذكر الشاعر التونسي «سوف عبيد» في ديوانه (صديد الروح)، وهناك أسماء متعددة لشعراء حقيقة يقفون بالدرجة الأولى لكن الصعوبة في تقيل هذا الشعر.

الدكتور سليمان الشطي،

لو سمحت دكتور صلاح الوقت انتهى، نبهتك للوقت.

الدكتور صلاح نياز،

ضاع الوقت، شكرا جزيلاً.

الدكتور سليمان الشطي،

شكراً. الكلمة الآن للدكتور عبدالسلام المسدي.

الدكتور عبدالسلام المسدي،

شكرا سيدي الرئيس، يعرف الاخ العزيز محمد لطفي اليوسفي، أن لي مشكلة معه هي مشكلة محبة، أنت تعرف أخي وزميلي وعزيزي، بأنني استمتع بجمال ما تكتبه وأصارك بهذا، ولا أكاد أفوت شيئاً مما تكتبه، ولا أكاد أفوت الفرصة في أن أقول لك: إنك تكتب النص الجميل، السؤال الذي صرح به الدكتور الهادي الطرابلسي، وأوجى به الدكتور حمادي صمود وتلطف في الإيعاز به الدكتور الغدامي، هو هل يصلح هذا النص الجميل لتأسيس معرفة لتأسيس علم؟ وأنا أقول أكثر من ذلك، هل يصلح هذا النص الجميل، وأعذرني في محبتي لك بأن أقول هل يصلح هذا النص الجميل لدخول نادي أمناء للمعرفة النقدية على مستوى الوطن العربي؟.

إشكالان أساسيان يقتضيان الحسم قبل فوات الأوان وقبل التنازم المعرفي وقبل الوصول إلى نقطة اللا عودة وسأوجز القول وليت لنا من الوقت ما يكفي لطرح هذه القضايا الجوهرية: أولهما، قضية الأبعاد والحدود في بيانية الخطاب النقدي والسؤال لك أنت أخي وعزيزي، هل يعين المجاز الجامع على تأسيس خطاب علمي وأنت تعرف بأنك من المحمسين والمروجين والمؤسسين لثنائية النقد الإبداعي، والنقد الأكاديمي وتعرف خلافي معك في هذا، ولن يتسنى لنهضة عربية نقدية - إن تمادينا في الإصلاح - على أن النقد الإبداعي قادر بأن يواجه النقد الأكاديمي والذين يتبعونك يقولون: إن النقد الإبداعي هو نقد اليوم ونقد الغد وأن النقد الأكاديمي هو نقد الأمس.

ثانياً: لا بد أن نصمم قضية أخرى، هي قضية الداخل والخارج في دوائر المعرفة، أعني أننا إذا تناولنا النقد والأدب فيجب أن نلتزم بقانون دائرة المعرفة، أما المروحة في تناول النقد والأدب من دوائر أخرى خارجة تحول بيننا وبين قانون المنع والجمع بأن نتحدث - مما فعلته اليوم - من دائرة الثقافة حيناً، ودائرة سييسولوجية الثقافة حيناً ثانياً، ودائرة اجتماعية السياسة، وتاريخ المجتمع من دائرة ثالثة، فإن هذا ربما يدخل الضيم علينا ويدخل الضيم على الأدب وعلى النقد ويزيد مسلكنا إلى تأسيس معرفة علمية عربية عقلانية لن يكون لنا تنوير بدونها يزيد كل ذلك صعوبات وعوائق، اعذرني على محبتي التي أنت إلى المصارحة.. شكراً سيدي الرئيس.

الدكتور سليمان الشطي،

شكراً للدكتور المسدي، وكان المفترض وحسب الأسماء المسجلة عندي أن الدكتور المسدي سيكون مسك الختام في الحديث، ولكن وصل إلي تنبيه لا أستطيع أن أردّه، أقرأه عليكم ثم ادعوا صاحبه للتعليق، التنبيه يقول لم يتدخل خلال هذه الدورة أي صوت من موريتانيا، النقطة الثانية. الدكتور يوسف بن قوسين (ظلم الشعر الموريتاني)، فالاستاذ محمد عبدالله ولد عمر يرجو أن يعلق...ياخذ فرصة للتعليق ساعطيه ثلاث دقائق، فليتفضل.

الأستاذ محمد عبدالله ولد عمر،

بسم الله الرحمن الرحيم،

إنا إذا مـالت دواعي الهوى

ولـخطـاط الحـابل بالناـبل

لا نجـعل البـاطل حـقـاً

ولا نـلـطـئون الحـق بالبـاطل

معذرة إن تكلمت من الهامش، فقد جعل الشعر في موريتانيا في هامش بحث الدكتور اليوسفي كنت أتوقع من هذا البحث أن يكون شاملاً لموضوعه (المغرب العربي)

وبعد قراعتي له لم أجد ذكر بعض الأقطار المغاربية فيه، فرجعت إلى الهامش بل إلى الهوامش، فقرأت حتى تجاوزت العشرين، فإذا ذكر بعض هذه الدول، وكيف ورد؟ لاتزال المدرسة البيانية حية في كل من موريتانيا وليبيا، انظر مثلاً الشعراء أو «أحمد ولد عبدالقادر» «فاضل أمين» «محمد كابر هاشم» «محمد عبدالله العمر» وبيت واحد هو كل ما ورد خلال هذا البحث كله من شعر على الإطلاق.

اتسائل هل قارئ هذا النص يخرج بمفهوم وأضلع محدد عن مصطلح المرجعية؟ وهل ورد خلال هذا البحث الطيب، تعريف ولو ضمنيّاً للمصطلح الذي فُهم به، وهو البيانية، ثم هل كان هذا البحث مؤسساً على فكرة ضمنية في ذهن الباحث أم أن له ارضية شعرية، شواهد، نصوص، دواوين؟ أين مرجعية هذا البحث؟ وأخيراً أشكر الدكتور اليوسفي ولا أطيل، وأرجو أن يُجعل هذا الهامش على هامش الهامش، وأختم بقول الشاعر للموريتاني:

ليس من أخطأ الصواب بمخطئ  
إن يتب لا، ولا عليه كلامه  
إنما المخطئ المسيء من إذا مسا  
وضح الحق ليج يحيي كلامه

وإذا كان بكلامي خروجاً على مالوف الندوات فالعهد، على من جرتي إلى هذا التدخل فالمعذرة، والسلام عليكم.

الدكتور سليمان الشطي،

شكراً. وقبل أن أعطي الكلمة للأستاذ عبدالعزيز السريّع ليتلو ملاحظاته أود أن أعتذر عن تدخلاتي التي استعصاها التنظيم، ولم يرتضها الذوق، ولكن أرجو المعذرة لكل من تدخلت قبل أن ينهي كلامه. ادع الآن الأستاذ عبدالعزيز السريّع ليضيء بعض الجوانب.

الأستاذ عبدالعزيز السريّع،

بسم الله الرحمن الرحيم، ونحن نأتي إلى نهاية أعمال دورتنا التي استمتعنا فيها



بوجودكم معنا، وشعرنا بالاعتزاز لكل إسهام جاء بكل شكل من الأشكال سواء المشاركة في الندوة، بالبحث، بالتعقيب أو بالمناقشة أو الإسهام في التسميات الشعرية أو الإسهام في تكريم الفائزين بحضورهم حفل توزيع الجوائز، اسمحوا لنا أن نقرا عليكم البرقية التي سترفعها إلى حضرة صاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة:

«حضرة صاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان رئيس دولة الإمارات العربية المتحدة، حفظه الله ورعاه.

باسم المشاركين في أعمال الدورة الخامسة من دورات مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، (دورة أحمد مشاري العدواني) التي اقيمت في (أبو ظبي) خلال الفترة من ٢٨ - ٣١ أكتوبر ١٩٩٦.

نرفع لمقامكم السامي شكرنا الجزيل، وتقديرنا البالغ للرعاية الكريمة التي لقيناها في دولتكم العامرة، وعاصمتها الجميلة أبو ظبي.

وبالأصالة عن نفسي، ونيابة عن زملائي المشاركين أتوجه إلى الله العلي القدير بالدعاء بأن يمن على سموكم بنعمة الصحة والعافية، وأن يمنكم بعمه لتكملة رسالتكم النبيلة في النهوض بدولة الإمارات العربية المتحدة، وفي السعي من أجل مصلحة الأمة العربية جمعاء حفظكم الله ورعاكم.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته...

عبدالعزیز سعود البابطين

وستكون هناك برقية أخرى لمعالي وزير الإعلام والثقافة، سنعد نصها - إذا فوضتمونا - في الأمانة العامة للجائزة، فهل توافقون على التفويض؟ (تصفيق).

الدكتور سليمان الشطي:

شكراً للأستاذ عبدالعزيز السريع، الكلمة الآن للدكتور اليوسفي.

الدكتور محمد لطفي اليوسفي:

شكراً، أنا سأبدأ باعترافين: الأول حدث ونحن ننتظر الطائرة في روما للمجيء إلى هنا، والأستاذ الفاضل أبو القاسم كرو شاهد على ذلك، توجهت إليه وقلت له: هل هذه البحوث نهائية؟ وكان موجوداً الشاعر محمد السريغيني، وفيها المجاطي، وفيها محمد الغزي من تونس... الخ، وتحدثت مع الأستاذ السريغيني في هذا، بقي - أرجو المعذرة - سارد أو ساندخل في حوار - ربما ليس رداً - وأرجو المعذرة إذ لن أنكر أسماء لكن هناك كلام خطير قيل - في المحبة طبعاً - وثمة سوء تفاهم حدث بيننا، وأبدأ من النهاية.. أبدأ من جسدي.. أي من لغتي، ولا معنى لي شخصياً خارج هذه اللغة.

بالنسبة للأخ الأستاذ عبدالسلام المسدي: سنظل مختلفين دائماً، فانا - في رأيي - أن اللغة التي تسمى الأشياء تقع في شعرية ما، وثمة لغة لا تسمى، وتحتمي أو تدعي العلمية، وتختبئ وراء كثير من المصطلحات المقتطعة أحياناً - اتفاقاً وصدفة - من مناهب ثقافية معروفة.

من جهة ثانية، الصورة الكئيبة القائمة - وبالتالي لغة لا مندوحة ولا شك - أنا أعرف أن المعرفة تبدأ بالشك - وأرجو المعذرة - أنت اقترحت أن أغادر مملكة أمناء المعرفة! أغادرها بكل حب إذا كان هذا الخطاب خطيراً على المعرفة.

بالنسبة للدكتور الغدامي أقول: هذا قدرنا نحن الآتون من الأطراف، علينا أن نكون صارمين مع أنفسنا، ولا نعطي أنفسنا، وفي رأيي أن الشعر المغاربي أنا قرأته من جهة موقعه في الشعر العربي، بعبارة أخرى قرأته في ضوء متجزئ القصيدة المعاصرة، وأرجو المعذرة، عندما نقارن الأسماء والأجيال سنكتشف أن ثمة فجوة فعلاً، وثمة

تغاير بين المشرق والمغرب، فالمغرب ظل - بشكل من الأشكال - بمثابة التابع، ما عدا بعض الاستثناءات والقصائد طبعاً، وهذا تصوري.

بالنسبة لقضية (المحو) أنا ما طرحت المحو إطلاقاً، ولا أؤمن به، بالعكس أنا اعتبر نفسي جزءاً من خطاب الحداثة.. واعتبر أن أعنى ما نرق في خطاب الحداثة إنما هو المناداة بالقطع، وهدم القديم وتجاوزه، لذلك صرنا نلمس في هذا الخطاب نفسه تعارضاً خطيراً بين مقررات النظرية التي كتبها الشعراء وعلى رأسهم (ادونيس)، والنص الشعري الإبداعي، في حين كان الشاعر يدعو إلى القطع مع قديمه كان النص الإبداعي الحقيقي يقيم علاقات سرية ليلية مع قديمه ويستدعي قديمه ويقندي به، ولذلك أن الشعر - في رأيي - الذي ادعى الأصالة هو الذي خذل القديم العربي، والشعر الذي أعلن القطع هو الذي خدم القديم العربي وهذه - أيضاً - مازال أمامنا متسع من الوقت لنتحدث فيها.

بالنسبة أيضاً لقضية (المحو) أنا ما قلت (محو) وإنما هذا مستحيل القصيدة في المغرب العربي، كونها تريد أن تبدأ (من أول)، وطبعاً أنا لا أقر هذا، لا يمكن - وأنا أتحدث مع الدكتور حمادي صمود - أن أؤمن بهذه الفكرة، (المحو) قدر مستحيل ، ولذلك دائماً أعود إلى (هكذا وضعت القصيدة في حضرة مستحيلها).

بالنسبة للاستاذ الغدامي.. الأسطورة أنا موافق تماماً على ما جاء، وفي رأيي حين تحل في النص الشعري، هل يتمكن النص من إغنائها، وإثرائها، أم يفقرها؟

في كثير من الشعر نجد الأسطورة في منابها متعددة المعاني والدلالات، مثلاً أسطورة (عشتار) تدل على الموت.. الحياة.. على علاقة (أنثى - رجل) ، على علاقة الحب بالكراهية.. تحضر في نص فإذا بها تدل فقط على الثورة، ماذا فعل الشعر؟ هل اثراها؟ بالعكس، لختزل تعددها في وحدة، وإلى هذا التعدد، وبالتالي أسخل عليها الضم، ولا اطالب بالوفاء للمنايات، بل بالعكس إن الشاعر حين يستقدمها ولا يثريها مضيئاً دلالات جديدة على دلالاتها القديمة يكون قد خذلها.

بقيت مسألة الغمز بتونس، أعتقد أنه قد يبدو غمراً فعلاً، لكن هذه حقائق تاريخية، فاستأنا - مثلاً المرجوم صالح القرامادي، وكان من أبرز مؤسسي خطاب الحداثة في الجامعة التونسية، ولعل هذا أيضاً جزء من افتخارنا قليلاً بأنفسنا أننا في هذه الجامعة نمارس الحرية الفكرية، ونصدر عنها - الرجل أسس لعلم الصوتيات أسس لبيدايات الألسنية في الجامعة التونسية، وأحدث ثورة فكرية حقيقية، وله حضور في الثقافة التونسية فاعل جداً، لكنه على مستوى الممارسة الشعرية أنتج نصوصاً أغلبها يتنزل في هذا الذي ذكرت.

بقيت ملاحظة ختامية أيضاً في ما يتعلق بالشعر المغاربي، فعلاً ثمة تركيز على تونس لأنني أعرف هذا المشهد جيداً، ثمة تركيز أيضاً على الجزائر.. ذكرت الشعراء الجزائريين، وأعرف المشهد من الداخل، والشواهد في الهامش، من لم يقرأ الشواهد التي في الهامش، فيمكن أن يعتبر البحث منقوصاً. وبالنسبة لموريتانيا اعترف أيضاً أنني لا أعرف الشعر الموريتاني، أعرف البعض منه، وقد بدا لي أنه لا يخرج عن هذه الدائرة، أي دائرة التصدع والانقطاع، ومحاولات الابتداء من أول، ولذلك وقع في نفس المألوف التي تعيشها القصيدة في المغرب العربي.

مشكلة العلاقة بالقديم، أنا أعتقد أن النظرية القديمة، والنص الإبداعي بينهما فجوة خطيرة إن النظرية القديمة أوهمتنا أنها تستكشف القديم العربي في حين أنها كانت تقرأه وفق ما يفي بحاجاتها في اللحظة التاريخية تلك، وبالتالي كانت القراءة الماكرة في منتهى المكر، قراءة كشفت أبعاداً، وحجبت أبعاداً، كشفت عن الأبعاد التي تجعل من النص يخدم قيم المجموعة، ويخدم المجتمع، وحجبت المترواحش فيه، لذلك صارت الكتابة في القديم، وهذا ما نشيعه، ونكرسه، يحضر المتنبي بيننا فنرى منه ما كان القدامى قد رأوه.. ندعي أننا نفهمه، فيما نحن نراه بعيون غير عيوننا، والحال أن الكتابة لدى المتنبي ليست مجرد تجويد للمعاني، إنها فعل انشقاق وخروج، والمتنبي كان شاعراً منشقاً لكن القراءة القديمة حرصت على تدجين النصوص وترويضها، وحرصت أيضاً على السكوت على النصوص التي لا يمكن ترويضها، من هنا نفهم

لماذا سكتوا عن النص الصوفي! سكتوا عن النص الإباضي! ففي رأيي أن القديم العربي يحيا بيننا غريباً أيضاً، وبيالنا مكرأ بمكر يحضر بيننا.. نرى ما كان القدامى قد رأوا فيه فيصبح وجوده بيننا عامل اغتراب وتغريب، والنص الشعري الحديث عكس ما يدعيه خطاب الحدائث أقام هذه العلاقة السرية وهو - في رأيي - دليلنا إلى المتوحش، إلى الانشقاق في هذا النص القديم، ولعل النصوص الواقعة في الهامش أيضاً هي دليلنا إلى استرداد القديم وإدراجه في الذات وتمثله، ووقتها - فقط - سنشرع في مفارقتها، لأن مفارقتها مشروطة بتملكه، وأرجو للمعززة إذا كنت عبرت على الملاحظات، فهي كثيرة، وفيها أحياناً بعض الغمز أيضاً، لكن أنا أقبل في المحبة كل شيء. شكرأ.

الدكتور سليمان الشطي،

شكراً، التعقيب الآن للباحث الثاني الدكتور سعد البازعي.

الدكتور سعد البازعي،

شكراً سيدي الرئيس، لدي تعليقات سريعة وأعتقد بأن الوقت لم يعد يسمح بالتفصيل في هذه التعليقات وخاصة أن الكثير منها يثير تساؤلات كبيرة وإشكالية، وأشكر في البدء، طبعاً، كل من علق على هذه الورقة سواء بالثناء عليها أو الاختلاف في بعض ما جاء فيها.

بالنسبة للملاحظة الدكتور معجب الزهراني، أشكره على الملاحظة، وهي قيمة فعلاً وتيسر - بالفعل - في السياق النقدي الذي يهمني، أقصد مفهوم (الشفاهية، والكتابية) وأعدّه بأنها ستكون محل اعتبار لي حين أعود إلى هذه الورقة لتطويرها.

بالنسبة للإشكالية في الورقة، طبعاً الورقة لم تكن - عند كتابتها - تهدف إلى إثارة قضايا إشكالية، بقدر ما حاولت أن تقدم مسحاً شاملاً لجمل الحركة الشعرية في المنطقة، وإن لم يغب عنها تماماً هذا الجانب وخاصة في ما يتصل بقصيدة النثر، والذي أؤكد بعض التعليقات التي سمعناها من بعض الأساتذة.

بالنسبة للدكتور الهدلق، نحن - في الواقع - دائماً واقعون في هذه الإشكالية.. العمودي، والتناظري وقصيدة الشطرين، ولا أعتقد أننا سنتفق قريباً على مصطلح واحد لهذه العبارة، ربما أن تعبير العمودي يشيع، لكنني أعتقد أن الدلول المعاصر له يختلف، لا أعتقد أن أحداً يستخدم (شعر عمودي) الآن ويقصد ما قصده المرزوقي، وغيره من المراجع التراثية، لكن هذا لا يعطينا من السعي إلى توحيد المصطلح وتوضيحه كلما أمكننا ذلك، الدكتور فتوح أحمد أثار المشكلة نفسها، ومصطلح (تناظري) مطروح كثيراً، نستخدمه كما يستخدمه بعض الزملاء، وهو بالفعل يشير إلى شكل القصيدة كما تطبع، بمعنى أنها (قصيدة شطرين)، وأشكره على ملاحظته حول التضمين، لكن الورقة - طبعاً - لم يكن من الممكن لها - حتى لو كنت أعرف أنواع التضمين - وأنا لا أعرفها كلها - لم يكن لي أن أتوسع فيها، لكنها ملاحظة قيمة، وبالنسبة لليمن ينبغي الاعتراف بأن من الصعب - فعلاً - في دراسة التجربة الأدبية في منطقة الخليج والجزيرة أن ندخل اليمن بسهولة، بمعنى أن هذا لا يعني أننا لا ينبغي أن نحاول.. ينبغي أن نحاول، لكن هناك تجانس كبير في منطقة الخليج وشرق الجزيرة العربية على الأقل، يغري الباحث بالتركيز على هذه المنطقة، وعدم التوسع لأنه كان يمكن أن يؤدي إلى خلخلة كبيرة في التناول لو توسعت في دراسة الموروث الأدبي المعاصر.

بالنسبة لما أثاره الدكتور فوزي عيسى حول قصيدة النثر أنا لا أقصد أبداً أن قصيدة النثر هي الأقرب إلى الحياة المدنية، أو أنها هي الأصق في تناول هذه الحياة، لكنني أعتقد أن نسبة المواجهة لتفاصيل الحياة اليومية ومشكلاتها أنها تصدق أو تكثر في هذه القصيدة أكثر مما تصدق على القصيدة العربية السابقة لها أو المعاصرة لها في الوقت نفسه، فلو أردنا أن نبين سمات قصيدة النثر لكانت هذه المواجهة إحدى أهم سماتها ولا أقول السمة الوحيدة أو التي تختص بها وحدها، هذه في الواقع النقاط التي رأيت أنه من الضروري أن نرد عليها أو أعلق عليها بالاحرى، وهناك ملاحظات قيمة استفدت منها سواء في ما تلوت أو في ما لم أتل، وعنواني في هذا الرد في

الواقع هو الكلمة الجميلة التي سمعناها بالأمس من الدكتور علوي الهاشمي، هو أن هذه التعليقات فعلا باقات ورد نعتز بها، ونستفيد منها، وشكرا لسيدي الرئيس على إعطائي الفرصة.

**الدكتور سليمان الشطي،**

شكرا للأستاذ البازعي وشكرا للباحثين، عودة الى راعي المؤسسة، الكلمة الوداعية للأستاذ عبدالعزيز البابطين فليتفضل.

**الأستاذ عبدالعزيز سعود البابطين،**

بسم الله الرحمن الرحيم: سوف لن أخذ من وقتكم أكثر من دقيقتين أو ثلاث، إخوتي الأعزاء:

سعادتي كبيرة وأنا أرى فعاليات هذه الدورة تضع نفسها على الطريق الصحيح والمفيد من ناحية الجدية والمشاركة الكبيرة من النقاد والباحثين في النقاش والحوار، نحاول جاهدين في مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين أن نحرك الساحة الثقافية الشعرية لصالح حركة الشعر العربي الذي نعتز باعتزازا كبيرا في المؤسسة بتبنيه.

لي ملاحظة في الواقع - إذا تسمحون لي - أرجو أن لا تستصغروها وحتى لا نمزق أنفسنا بأنفسنا لكوننا نسبغ على مؤسستنا الصفة القومية، فلقد لاحظت أحيانا أن البعض يقول الشعر المصري، والشعر الكويتي، وكنت أتمنى - ولأن الشعر هو عربي - كنت أتمنى أن يقال الشعر العربي في مصر، أو الشعر العربي في الكويت.

الواقع أشكركم كل الشكر باسم الإخوة أعضاء مجلس إناء المؤسسة ومن أعماق النفوس مرة ثانية لتجشمكم عناء السفر، ولشاركتم الجادة بالأبحاث والاستماع للمناقشات التي أرجو أن تكون إثراء لحركتنا الشعرية.

باسمكم جميعا نتقدم مرة أخرى لصاحب السمو الشيخ زايد بن سلطان آل نهيان لرعايته حفلنا هذا، متمنين له الصحة والسعادة والعطاء لأمته وشعبه الكريم، راجيا لكم جميعا أيها الإخوة الصحة والسعادة.. وإلى دورة الأخطل الصغير في العاصمة العربية دمشق.. استودعكم الله. وشكرا.(تصفيق).

الدكتور سليمان الشطي؛

شكرا لأبي سعود، وقبل أن ننهي أشير إلى أمر أو إلى تنبيه، وهو أنه بعد هذه الجلسة مباشرة سنتوجه إلى دعوة الغداء، وسيكون في مطعم الظفرة بعد الجلسة مباشرة إن شاء الله.. وأشكر لكم حسن استماعكم وحسن مداخلاتكم ونحن على أمل اللقاء بعد عامين إن شاء الله، ولو سمحتم لي زملائي في المنصة دعياني إلى توجيه الشكر للاستاذ عبدالعزيز سعود البابطين شكرا خاصا ممن حضر هذه الندوة شاكرين له حسن ضيافته وتيسيره ومحبته للشعر وإيمانه بالقاعدة الأساسية.. الأمة العربية.(تصفيق).

\*\*\*\*\*



**تعريفات مختصرة  
بالمشاركين في الندوة  
وصور من الجلسات**

---

تحرير : فريق العمل



## الدكتور إبراهيم السعافين - «الأردن»

- من مواليد عام 1942 في الفالوجة.
- ليسانس في اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة القاهرة 1966
- ماجستير في الآداب (الأدب الحديث) - جامعة القاهرة 1972
- دكتوراه في الآداب (الأدب الحديث) - جامعة القاهرة 1978 (بمرتبة الشرف الأولى).
- عمل أستاذاً في جامعة اليرموك 1978-1990
- عمل أستاذاً زائراً بجامعة (تنسي - نوكسفيل) 1984-1985
- عمل أستاذاً (إجازة تفرغ) بجامعة الملك سعود 1985-1986
- عمل أستاذاً في الجامعة الأردنية.
- عضو رابطة الكتاب الأردنيين 1981-1993
- رئيس فرع رابطة الكتاب الأردنيين في (إربد) 1982-1984
- عضو مراسل للمجمع العلمي الهندي 1983
- عضو مجلس أمناء جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.

### من مؤلفاته:

- له أكثر من 32 مؤلفاً في مختلف فنون الأدب (الشعر - الرواية - النقد - المسرح) ومنها:
  - تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1980
  - مدرسة الإحياء والتراث - بيروت 1987
  - نشأة الرواية والمسرحية في فلسطين حتى عام 1948 - عمان 1985
  - تاريخ الأدب العربي - عمان 1985
- له عدة مسرحيات منها: ليالي شمس الفرخ - الطريق إلى بيت المقدس.
- له عدد كبير من البحوث والدراسات الأدبية والفنية والنقدية.

## الدكتور إبراهيم عبد الله غلوم - «البحرين»

- ولد عام 1952 في الحد - البحرين.
- ناقد ومؤرخ أدب.
- ليسانس من جامعة الأزهر - كلية اللغة العربية - القاهرة 1972
- ماجستير في الأدب والنقد - جامعة القاهرة 1977
- دكتوراه في الأدب والنقد - الجامعة التونسية - كلية الآداب - عام 1983
- رئيس قسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية بجامعة البحرين منذ عام 1992
- رئيس أسرة الأبناء والكتاب في البحرين.
- رئيس تحرير مجلة «كلمات» التي تصدر في البحرين.
- له عدد كبير من المؤلفات والبحوث والدراسات.

### من مؤلفاته:

- القصة القصيرة في الخليج العربي 1981
- ظواهر التجربة المسرحية في البحرين 1980
- المسرح والتغير الاجتماعي في دول الخليج العربي 1986
- الثقافة والتواصل الثقافي في مجتمعات الخليج العربي 1989
- تكوين الممثل المسرحي 1990

## الأستاذ الدكتور أحمد أبو زيد - مصر

- استاذ الأنثريولوجيا بجامعة الاسكندرية.
- العميد الأسبق لكلية الآداب.
- مستشار تحرير مجلة عام الفكر (للكويت) (١٩٨٠-١٩٨٦).
- استاذ بجامعة الكويت عند إنشائها (١٩٦٦-١٩٧٠)
- عضو المجمع العلمي المصري - القاهرة
- عضو مجلس العلوم الاكاديمية الاجتماعية باكاديمية البحث العلمي - القاهرة.
- عضو مجلس إدارة المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية - القاهرة.
- عضو معهد الأنثريولوجيا الملكي - بريطانيا.
- حائز على جائزة الدولة التقديرية في العلوم الاجتماعية لعام ١٩٩٢ .
- مقرر لجنة الدراسات الاجتماعية بالمجلس الأعلى للثقافة - القاهرة.
- له مؤلفات عديدة ومئات المقالات والدراسات في مختلف فروع الثقافة.

### الأستاذ أحمد الطرييق أحمد - «المغرب»

- ولد عام 1945 في مدينة طنجة بالمغرب.
- حاصل على دبلوم الدراسات العليا في الأدب العربي، ويعد الآن أطروحتة للدكتوراه عن «الخطاب الصوفي في الأدب المغربي - العصر الإسماعيلي».
- عمل أستاذا بالمرحلة الثانوية من 1970 إلى 1977 ومنها انتقل إلى المركز التربوي، ومن هذا التاريخ وهو أستاذ بكلية الآداب بتطوان.
- عضو في اتحاد كتاب المغرب، وكاتب للفرع بمدينة طنجة.
- شارك في الإنتاج الإذاعي لمدينة طنجة، وفي برنامج أدبي بعنوان «مواقف أدبية»، كما حضر مهرجانات شعرية عربية، ومؤتمرات الأدباء العرب في ليبيا وتونس والعراق.

## - أحمد علي المناصي - «البحرين»

- ولد عام ١٩٤٢

- بكالوريوس اللغة العربية وآدابها - كلية الآداب - جامعة البصرة/ العراق ١٩٦٨ .
- دبلوم عام في التربية وطرق التدريس - كلية التربية - جامعة عين شمس/ مصر ١٩٧٦ .
- دبلوم الدراسات التربوية وتطوير المنهج - كلية التربية - جامعة ليندز/ إنجلترا ١٩٨٢ .
- دبلوم الإدارة المتقدمة - كلية إدارة الأعمال - جامعة البحرين ١٩٩١ .
- يعمل حالياً أخصائياً أول في التأهيل التربوي - في إدارة التدريب بوزارة التربية والتعليم / دولة البحرين.

### أنشطته الثقافية:

- كتب عدداً من الدراسات والمقالات حول الحركة الأدبية في البحرين، وشارك في العديد من المؤتمرات والندوات الأدبية داخل البحرين وخارجها.
- عضو مؤسس في أسرة الأبناء والكتاب بالبحرين منذ عام ١٩٦٩ .
- شارك في العديد من اللجان التنظيمية والتنفيذية بالوزارة ممثلاً عن إدارة التدريب.
- حضر عدداً من الدورات والبرامج المتخصصة في إعداد وتقييم المواد التدريبية داخل البحرين وخارجها.

## الاستاذ أحمد شراك - المغرب

- ولد في سنة ١٩٥٤ بمدينة وجدة - المغرب.
- يهوى أطروحة دكتوراه (النظام الجديد) في موضوع الكتابة والهامش (تخصص سوسيولوجيا)، جامعة سيدي محمد بن عبد الله (فاس).
- عضو جمعية مدرسي الفلسفة بالمغرب.
- عضو اتحاد كتاب المغرب، وأمينه بمكتب فرع فاس.
- عضو مركز البحث والتواصل الثقافي، الرباط - المغرب.
- عضو هيئة تحرير مجلة «علامات تريبوية» الصادرة عن أكاديمية التعليم بفاس.

### من مؤلفاته:

- الخطاب النسائي في المغرب - إفريقيا الشرق - الدار البيضاء ١٩٩٠ .
- السوسيولوجيا المغربية (ببليوغرافيا) - بالاشتراك - ضمن مجلة علم المعلومات، مدرسة علوم الإعلام - الرباط ١٩٩٧ .
- الكتابة الشعرية عند أحمد مفدي، منشورات اتحاد كتاب المغرب فرع فاس ١٩٩٦ .
- دليل العلوم الإنسانية في المغرب، المعهد الجامعي للبحث العلمي (جامعة محمد الخامس) - الرباط (قيد الطبع).
- الكتابة النقدية عند حسن المنيعي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، فرع فاس (قيد الطبع).
- له مجموعة من المقالات والدراسات في الصحافة والدوريات المغربية والعربية.



## الأستاذ الدكتور أحمد مختار عمر - مصر

- ولد عام 1933 بالقاهرة.
- حصل على الليسانس الممتازة في اللغة العربية والدراسات الإسلامية من كلية دار العلوم جامعة القاهرة 1958
- ماجستير في علم اللغة من كلية دار العلوم جامعة القاهرة 1963
- دكتوراه في علم اللغة من كلية الدراسات الشرقية بجامعة كمبردج - بريطانيا - 1967
- عمل معيداً ومدرساً بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة 1960-1967
- ثم محاضراً فاستاذاً مساعداً بكلية التربية بطرابلس - ليبيا - 1967-1973
- ثم استاذاً مساعداً بكلية الآداب - جامعة الكويت 1973-1977
- ثم استاذاً بكلية الآداب - جامعة الكويت 1977-1984
- ثم استاذاً بكلية دار للعلوم - جامعة القاهرة - منذ 1984
- ثم استاذاً معاراً لكلية الآداب - جامعة الكويت - منذ 1988
- ثم رئيساً لقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الكويت - منذ 1991

### من مؤلفاته:

- تاريخ اللغة العربية في مصر - الهيئة العامة للتأليف والنشر - القاهرة 1970
- البحث اللغوي عند العرب - عالم الكتب 1971
- أسس علم اللغة - ترجمة عن الإنجليزية - عالم الكتب 1973
- من قضايا اللغة والنحو - عالم الكتب بالقاهرة 1974
- ديوان الأدب للفارابي - تحقيق ودراسة - مجمع اللغة العربية بالقاهرة في خمسة أجزاء 1974-1979
- المنجد في اللغة لكرام - تحقيق بالاشتراك - عالم الكتب بالقاهرة 1976
- علم الدلالة - دار العروبة بالكويت 1982
- معجم القراءات القرآنية - بالاشتراك - ثمانية أجزاء - جامعة الكويت، ط 1، 1982-1985

## الأستاذ الدكتور جابر عصفور - مصر

- ولد عام 1944- في المحلة الكبرى - ج.م.ع.
- حصل على الليسانس من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1965
- ثم حصل على درجة الماجستير من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - بجامعة القاهرة، 1969
- ثم حصل على درجة الدكتوراه من قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1973
- معيد، قسم اللغة العربية بكلية الآداب - جامعة القاهرة، 1966
- استاذ مساعد «زائر» للأدب العربي، جامعة وسكونسن - ماديسون الولايات المتحدة الأمريكية، 1978/77
- استاذ مساعد، قسم اللغة العربية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، 1978
- استاذ النقد الأدبي، قسم اللغة العربية، بكلية الآداب، جامعة القاهرة، 1983
- العميد المساعد بكلية الآداب، جامعة الكويت، 1988/86
- استاذ النقد الأدبي، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1988
- رئيس قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1990
- أمين عام المجلس الأعلى للثقافة، 1993
- نائب رئيس تحرير مجلة «فصول»، القاهرة، 1982/80
- رئيس تحرير مجلة «فصول»، 1992

### من مؤلفاته :

- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، 1974
- مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، 1978
- المزايا المتجاورة، دراسة في نقد طه حسين، 1983
- قراءة التراث النقدي، 1991
- التنوير يواجه الإلزام، 1992
- عصر البنيوية - ترجمة، 1985
- الماركسية والنقد الأدبي - ترجمة، 1987
- النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة، 1991

## الدكتور جرجي طرييه - لبنان،

- ولد عام 1946 في تنورين (قضاء البترون).
- حصل على الماجستير في اللغة العربية وآدابها - الجامعة اللبنانية 1971، والدكتوراه في اللغة العربية وآدابها - جامعة القديس يوسف 1980، ودكتوراه الدولة في الآداب العالمية - جامعة القديس يوسف 1984.
- يشغل منذ 1980 منصب أستاذ الحضارة والأدب والنقد في الجامعة اللبنانية، وهو عضو لجنة دكتوراه الدولة في نفس الجامعة.
- أسس حركة الطلاب المستقلين 1968، كما أسس ثانوية تنورين الرسمية وكان أول مدير لها 1971، ورأس تحرير المجلة التربوية 1979.
- دواوينه الشعرية: القبطان 1986 - شهادات أمام محكمة القرن 1986 - حديقة السلطان - 1986 عاشق حوريات البحور السبع - 1986 زائرة الليل الليلي 1990.
- مؤلفاته: منها: الوجدية وأثرها في جذور المجتمع العربي - الوجدية وأثرها في الأنثوس - التعصب العنصري والديني في الأنثوس - منخل إلى أدب الجاهلية - نقولا سعادة الباحث المقارن وداعية السلام الأدبي.
- يحمل شارة الفادي اللبناني المذهبة في سانتياغو، 1984 - وميدالية رابطة خريجي معهد الرسل بجنويه.

## الدكتور حسن فتح الباب - مصر

- ولد عام ١٩٢٣ بالقاهرة، ج.م.ع.
- ليسانس الحقوق ١٩٤٧، ماجستير العلوم السياسية ١٩٦٠، دكتوراه القانون الدولي والعلوم السياسية ١٩٧٦.
- استغرق عمله كضابط شرطة معظم سنوات عمره الوظيفي، وتدرج في المناصب حتى عين مديراً للقضاء العسكري بوزارة الداخلية، ورفقي إلى رتبة اللواء حتى أحيل إلى المعاش ١٩٧٦، وكان يترأس القانون خلال عمله بالشرطة.
- أمضى بعد تقاعده عشر سنوات في الجزائر (١٩٧٨-١٩٨٨) عمل خلالها استاذاً بكلية الحقوق بجامعة وهران.

### من نواويفه:

- من وحي بورسعيد ١٩٥٧ - فارس الأمل ١٩٦٥ - حبنا أقوى من الموت ١٩٧٥ - وردة كنت في النمل خبأتها ١٩٨٥ - أحداق الجياد ١٩٩٠.

### من مؤلفاته:

- رؤية جديدة في شعرنا القديم.
- شاعر وثورة.
- السفارات الثقافية في الدبلوماسية الإسلامية.
- التخطيط والتنظيم في الهجرة.

## الأستاذ الدكتور حمادي صمود - «تونس»

- ولد عام 1947 في تونس.
- استاذ بجامعة تونس - كلية الآداب.

### من مؤلفاته:

- رسالة الدكتوراه عن التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس الهجري.
- الوجه والقفا في تلازم التراث والحداثة.
- في نظرية الأدب عند العرب.
- نصوص النظرية اللسانية والشعرية في التراث العربي «بالاشتراك».
- دراسات في الشعرية «بالاشتراك».
- أبحاث ومحاضرات في العديد من المؤتمرات.
- دراسات في المجالات وخاصة في حوليات الجامعة التونسية.
- له كتاب تحت الطبع بعنوان «مواقف في الأدب والنقد».

## الدكتورة دلال الزوين - الكويت

- زوجة الشاعر والأديب أحمد مشاري العدواني رحمة الله عليه.
- تخرجت من جامعة الكويت عام ١٩٧٤ - ١٩٧٥ بتقدير عام جيد جداً.
- حصلت على الماجستير من كلية الآداب - جامعة الاسكندرية من قسم الاجتماع والأنثروبولوجيا بدرجة امتياز عام ١٩٨٢ .
- عملت بالتدريس في الجامعة - قسم الاجتماع - منذ ذلك التاريخ.
- حصلت على الدكتوراه من جامعة عين شمس عام ١٩٩١ بتقدير عام امتياز مع مرتبة الشرف الأولى.

### مؤلفاتها:

- مفهوم العمل عند المرأة الكويتية (كتاب).
- أيام القهر الكويتية، معاناة سيادة صامتة.
- الغياب عن العمل دراسة أنثروبولوجية اجتماعية في مجتمع متغير.
- توثيق عادات الزواج في مجتمعات الخليج - مركز التراث الشعبي - دولة قطر - بحث.
- عضو جمعية الخريجين وعضو جمعية حقوق الانسان.
- عضو اللجنة الوطنية لشؤون الأسرى والمفقودين منذ تأسيسها بمرسوم أميري عام ١٩٩١ .
- عضو مجلس إدارة رابطة الاجتماعيين.
- عضو هيئة تحكيم مسابقات جوائز الشيخ عبدالله المبارك والدكتورة سعاد الصباح للاب في الشعر والرواية.
- عضو في المجلس الأعلى للتخطيط - مرسوم أميري ١٩٩٦ .
- شاركت في العديد من المؤتمرات المحلية والعربية والدولية المتعلقة بعمل المرأة وحقوق الانسان والمؤتمرات العلمية منذ عام ١٩٧٦ .

### الدكتور سالم عباس خدادمة - الكويت،

- ولد عام 1952 في الكويت.
- حاصل على الماجستير من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة 1985
- وعلى الدكتوراه من نفس الكلية 1992
- عمل مدرساً للغة العربية بوزارة التربية.
- ثم مدرساً بكلية التربية الأساسية، ثم استاذاً مساعداً ثم رئيساً لقسم اللغة العربية بكلية التربية الأساسية.

#### من مؤلفاته:

- التيار التجديدي في الشعر الكويتي (رسالة ماجستير).
- ظاهرة غموض الشعر في النقد العربي (رسالة دكتوراه).
- وردة وغيمة ولكن 1995 (ديوان شعر).

## الدكتورة سعاد عبد العزيز المانع - «السعودية»

- العمل : قسم اللغة العربية/ كلية الآداب/ جامعة الملك سعود.
- الرتبة العلمية: أستاذ مشارك
- المؤهل الدراسي: دكتوراه من جامعة ميشيغان (آن آربر) من قسم دراسات الشرق الأوسط في «الأدب العربي والنقد» عام ١٩٨٦، ماجستير في الأدب العربي من جامعة القاهرة عام ١٩٧٨، بكالوريوس من جامعة الرياض قسم اللغة العربية.
- بعض البحوث المنشورة:
  - النقد الأدبي النسوي في الغرب، وانعكاساته في النقد العربي المعاصر، «المجلة العربية للثقافة» عدد خاص بالتيارات النقدية الحديثة: المفاهيم والإجراءات. تصدر عن المنظمة العربية للثقافة والعلوم/ تونس ١٩٩٧
  - صورة الأنثى في شعر أبي العلاء المعري في اللزوميات، منشور بالانجليزية في Occasional Papers of The School of Abbasid Studies University of ST. Andrews. No 4 .1994
  - «شعرية ابن رشد بين التنظير والتطبيق» مجلة جامعة الملك سعود، مج ٦، الآداب (١) ١٩٩٤
  - الشعر والنقد والمرأة / دراسة لسيمات المرأة المعنوية في الشعر العربي القديم وفي التنظيرات النقدية (فصول/ مجلة النقد الأدبي، مج ١٣، عدد ٣ ، ١٩٩٤).
  - «كلن بين التشبيه والتشخيص» (الف/ مجلة البلاغة المقارنة ع ١٢، ١٩٩٢)
  - المرأة ونقد الشعر في التراث/ قراءة لنصوص النقد المنسوبة لسكينة بنت الحسين «في طريقه للنشر» .
  - كتاب: سيفيات المتنبي/ دراسة نقدية للاستخدام اللغوي «الرياض، عمادة شؤون المكتبات بجامعة الملك سعود ١٩٨٣).



#### **الدكتورة سعاد عبد الوهاب - الكويت،**

- تعمل حاليًا أستاذ الأدب الحديث في قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.
- عضوية اللجنة الاستشارية - الديوان الأميري.
- تحكم علمي للأبحاث المنشورة في بعض المجلات العلمية مثل المجلة العربية للعلوم الإنسانية جامعة الكويت.
- عضو لجنة بناء المناهج - وزارة التربية - دولة الكويت.

#### **مؤلفاتها:**

- إسلاميات أحمد شوقي «دراسة نقدية» 1988
- للموت وجه آخر (دراسة في مراثي المنتحرين) 1996

#### **ولها عدد من الأبحاث منها:**

- «الصورة الفنية الرومانسية عند الشاعر علي محمود طه».
- «الاغتراب في الشعر الكويتي».
- «السخرية والفكاهة في حديث عيسى بن هاشم المويلحي».
- «موضوعات الشعر في ديوان (عابر سبيل) للعقاد».

## الأستاذ الدكتور سعد البازعي - «السعودية»

- بكالوريوس في الأدب الإنجليزي، جامعة الرياض «الملك سعود حالياً»، ١٩٧٤.
- حصل على الماجستير، جامعة برنو الأمريكية، ١٩٧٨.
- حصل على الدكتوراه، جامعة برنو الأمريكية، ١٩٨٣.
- عمل استاذاً مساعداً ثم استاذاً مشاركاً للأدب الإنجليزي، جامعة الملك سعود، ١٩٨٤.
- رأس مركز البحوث بكلية الآداب، جامعة الملك سعود، لمدة عامين.
- رئيس قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.

### من مؤلفاته:

- الذات وحضارة الآخر: البحتري وبيتس، مجلة جامعة الملك سعود.
- المرجعية العربية لحلم وردزورث، مجلة جامعة الملك عبدالعزيز، جدة.
- ممالك اليباب: حجازي والمدينة، باللغة الإنجليزية، مجلة الأدب العالمي اليوم، جامعة أكلاهوما الأمريكية.
- ثقافة الصحراء، دراسات في أدب الجزيرة العربية المعاصر، ١٩٩٠.

## الأستاذ الدكتور سليمان علي الشطي- الكويت

- من مواليد الكويت 1943
- ليسانس في الأدب العربي 1970
- ماجستير في الأدب العربي 1974
- دكتوراه في الأدب العربي 1978
- عضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- عضو المجلس الأعلى للإعلام.
- عضو هيئة تحرير سلسلة عالم المعرفة.
- عضو مجلس إدارة المعهد العالي للفنون المسرحية.
- أمين عام رابطة الأدباء في الكويت 1984
- رئيس تحرير مجلة البيان حتى عام 1990

### من مؤلفاته:

- الصوت الخافت، مجموعة قصص.
- رجال من الرف العالي، مجموعة قصص.
- الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ.
- القصة القصيرة في الكويت.
- رسالة لمن يهمه أمر هذه الأمة.
- له عدد كبير من الأبحاث والمقالات النقدية والدراسات الأدبية منها:
- الملعقات والنقد القديم، البيان، ع 213، 1983
- الإسلام والإبداع الشعري - عالم الفكر، م 14، ع 4، يناير 1984
- الباقلائي ومعلقة امرئ القيس، مجلة معهد المخطوطات، م 28، ج 1، يناير- يوليو 1984
- قراءة في مقدمة طبقات فحول الشعراء لابن سلام، مجلة عالم الفكر، م 81، ع 1، 1987

## الأستاذ الدكتور صلاح فضل - مصر

- ليسانس في اللغة العربية والعلوم الإسلامية من كلية دار العلوم - جامعة القاهرة 1962
- عمل معيداً في الكلية ذاتها منذ تخرجه حتى عام 1965
- عمل مدرساً للأدب العربي بكلية الآداب بجامعة مدريد 1968-1972
- حصل على دكتوراه الدولة في الآداب من جامعة مدريد 1971
- قام بالتدريس في كليتي اللغة العربية والبنات بجامعة الأزهر 1972-1974
- عمل استاذاً زائراً بكلية المكسيك وأنشأ قسم اللغة العربية بجامعة المكسيك المستقلة منذ 1974 حتى 1977
- انتقل استاذاً بكلية الآداب بجامعة عين شمس منذ 1978
- قام برئاسة تحرير مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية.
- عمل عميداً للمعهد العالي للنقد الفني بأكاديمية الفنون بمصر منذ 1985 حتى 1988 .
- عمل استاذاً زائراً في جامعات صنعاء والبحرين.
- اشترك في تأسيس مجلة فصول للنقد الأدبي بمصر وعمل نائباً لرئيس تحريرها.

### من مؤلفاته:

- منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مصر 1978
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، مصر 1978 .
- تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتى، القاهرة 1980
- علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، بيروت 1984
- إنتاج الدلالة الأدبية، القاهرة 1987
- شفرات النص، القاهرة 1989
- بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت 1992
- ظواهر المسرح الإسباني، القاهرة 1992
- أساليب السرد في الرواية العربية، القاهرة 1992

### الدكتور صلاح تيازي - «العراق»

- ولد عام 1935 في الناصرية - العراق.
- حاصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها من جامعة بغداد ، وعلى الدكتوراه من SOAS بجامعة لندن.
- يقيم في لندن منذ عام 1963 ويرأس منذ 1985 تحرير مجلة الاغتراب الأدبي، وهي مجلة لندنية تعنى بأدب المغتربين .
- اشترك في عدد من المؤتمرات الأدبية العربية والعالمية منها مؤتمر مسرح خيال الظل بلندن والبيئالي الشعري العالمي في بلجيكا .
- دواوينه الشعرية : كابوس في فضاء الشمس 1962 - الهجرة إلى الداخل 1977 - نحن 1979 - الصهيل المطلب 1988 .
- مؤلفاته : له عدد من المؤلفات والمترجمات المخطوطة مثل : من تقنيات التأليف والترجمة - علي بن مقرب العيونى - مسرحية ماكبث لشكسبير - ابن ونسلو.
- كتبت عنه عدة دراسات في الصحف والدوريات .
- ترجمت بعض قصائده إلى الإنجليزية.

## الأستاذ الدكتور عبد السلام المسدي - «تونس»

- دكتور بكلية آداب منوبة، جامعة تونس الأولى.
- وزير وسفير سابق.

### من مؤلفاته:

- الأسلوبية والأسلوب.
- التفكير اللساني في الحضارة العربية.
- قراءات: مع الشابي، المقتني، الجاحظ، ابن خلدون.
- النقد والحداثة.
- اللسانيات من خلال النصوص.
- قاموس اللسانيات.
- اللسانيات وأسسها المعرفية.
- مراجع اللسانيات.
- قضية البنيوية.
- النظرية اللسانية والشعرية (بالاشتراك).
- الشرط في القرآن.

## الأستاذ عبد العزيز السريع - الكويت

- من مواليد 3 نوفمبر 1939
- كاتب قصة ومسرحية.
- ليسانس لغة عربية من جامعة الكويت.
- مقرر لجنة المسرح في اللجنة العليا لتطوير الفنون في الكويت التي امر بتشكيلها
- سمو رئيس مجلس الوزراء عام 1972
- وفي عام 1973 انتقل للعمل في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فور تأسيسه
- وشغل فيه المهام التالية:
- رئيس قسم المسرح.
- رئيس قسم العلاقات الثقافية الخارجية.
- مراقب الشؤون الثقافية.
- ثم مديراً لإدارة الثقافة والفنون حتى سبتمبر 1993
- أمين عام مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- عضو اللجنة العليا للمسرح 88-1990
- كتب عدداً من الأعمال المسرحية خلال الفترة من 1963-1974، شاهدها جمهور المسرح
- في الكويت والبلاد العربية، بإخراج صقر الرشود، لفرقة مسرح الخليج العربي..
- صدر منها مطبوعاً مسرحية «ضاع البيك» عام 1981
- له مجموعة قصص قصيرة صدرت عام 1985، بعنوان «دموع رجل متزوج».
- نال وسام الاستحقاق الثقافي من الطبقة الثانية من رئيس جمهورية تونس وكثيراً من
- شهادات التقدير والميداليات التذكارية.

## الأستاذ عبدالعزیز سعود الباطین - «الکویت»

- ولد عام 1936 في الكويت.
- لم يكمل تعليمه، لكنه - ومنذ صباه - قرأ بشغف لفحول الشعر العربي وتأثر بهم.
- من أبرز رجال الأعمال في الكويت.
- نشرت قصائده في العديد من الصحف والمجلات العربية مثل: الشرق الأوسط العربي، القبس، أخبار الأدب.
- دواوينه الشعرية: بوح البوادي 1995.
- أنشأ مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود الباطين للإبداع الشعري عام 1989، في القاهرة لرعاية الحركة الشعرية العربية، ودعمها.
- راعي ورئيس مجلس أمناء مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود الباطين للإبداع الشعري.
- أنشأ بعثة سعود الباطين الكويتية للدراسات عام ١٩٩١، وهي تنفق وتشرف على عدد كبير من الطلاب العرب والمسلمين.
- أنشأ كلية سعود الباطين الكويتية للآداب بجامعة عليكرة في الهند، وعدد كبيراً من المدارس في الدول العربية والإسلامية.
- حصل على الدكتوراه الفخرية من جامعة طشقند عام 1995، وعلى درع تقدير لدوره في رعاية الحركة الثقافية من جائزة الملك فيصل، وعلى العضوية الشرفية لجمعية فاس سايس المغربية، وعلى عدد كبير من شهادات التقدير والميداليات.
- منح وسام الاستحقاق الثقافي من الصنف الأول من رئيس الجمهورية التونسية.
- تناول تجربته الشعرية بالنقد والتحليل كل من: أيمن ميدان (الشرق الأوسط)، وعلي عبدالفتاح (الرأي العام).



## الدكتور عبد الله أبو هيف - سورية

- ولد في: ١٩٤٩/٤/٢٢ - الرقة (سورية).
- إجازة في الآداب قسم اللغة العربية وأدابها، جامعة دمشق، دمشق ١٩٧٥ .
- مرشح للدكتوراه (ماجستير)، معهد الاستشراق في أكاديمية العلوم السوفيتية موسكو ١٩٨٧ .
- دكتوراه فلسفة في العلوم اللغوية والأدبية، معهد الاستشراق في أكاديمية العلوم الروسية، موسكو (كانون الثاني ١٩٩٢).
- مسؤول الثقافة والإعلام في قيادة منظمة الطلائع (الأطفال)، دمشق.
- مدير تحرير مجلة «جيل الثورة» - دمشق (١٩٧٢ - ١٩٧٥).
- أمين تحرير مجلة «الموقف الأدبي» (١٩٧٧).
- عضو لجنة المسارح والموسيقى في دمشق (١٩٧٧ - ١٩٨٣).
- أمين سر لجنة تارخ القصة والرواية السورية في اتحاد الكتاب العرب (١٩٨٠ حتى الآن).
- عضو مجلس اتحاد الكتاب العرب، دمشق (١٩٨١ - ١٩٩٥).
- عضو المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب العرب - دمشق (١٩٨١ - ١٩٩٥).
- رئيس تحرير مجلة «الموقف الأدبي» (١٩٨٤ - ١٩٩٠).
- رئيس تحرير جريدة «الاسبوع الأدبي» (١٩٩٠ - ١٩٩٥).

## من مؤلفاته:

- موتى الأحياء - قصص، دمشق ١٩٧٦
- ذلك النداء الطويل - قصص فرائية، دمشق ١٩٨٤
- هواجس غير منتبهة، دمشق ١٩٩٣
- التأسيس - مقالات في المسرح السوري، دمشق ١٩٧٩
- فكرة القصة - نقد القصة القصيرة في سورية، دمشق ١٩٨١
- الأدب العربي وتحديات الحداثة، بيروت ١٩٨٦
- وكتب أخرى كثيرة.

## الأستاذ الدكتور عبد الله الغذامي - السعودية

- من مواليد مدينة عنيزة، المملكة العربية السعودية ١٩٤٦.
- دكتوراه في الأدب والنقد من جامعة أكستر بإنجلترا ١٩٧٨.
- أستاذ النقد ونظرية الأدب بكلية الآداب، جامعة الملك سعود بالرياض.
- أستاذ النقد الأدبي الحديث، جامعة لللك عبدالعزيز \ جدة ١٩٨٩/٧٨.
- منح جائزة مكتب التربية العربي لدول الخليج في العلوم الإنسانية لعام ١٩٨٥، عن كتابه الخطيئة والتكفير.

### من مؤلفاته:

- الخطيئة والتكفير، جدة، النادي الأدبي، ١٩٨٥.
- الصوت القديم الجديد «دراسات»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧.
- الموقف من الحداثة ومسائل أخرى «دراسات»، ١٩٨٧.
- تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ١٩٨٧.
- الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١.
- ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي، جدة، ١٩٩١.

## الدكتور عبدالله المعيقل - «السعودية»

- بكالوريوس آداب ولغة من جامعة الملك سعود.
- حصل على الماجستير والدكتوراه في الأدب العربي الحديث من جامعة ميشيجان في الولايات المتحدة الأمريكية.
- عضو هيئة تدريس بكلية الآداب ، جامعة الملك سعود بالرياض.
- عمل وكيلا لقسم اللغة العربية بكلية الآداب لمدة أربع سنوات.
- ترأس لجنة مادة التحرير العربي في القسم لمدة ثلاث سنوات.
- عضو هيئة تحرير دورية قوافل التي تصدر عن النادي الأدبي.
- انتدب لتدريس مادة الأدب السعودي - جامعة واشنطن في مدينة سياتل الأمريكية خلال عام ١٩٩٧.
- له عدد من الأبحاث والمحاضرات الأدبية والثقافية منها:
- مقدمة القصيدة - دراسة في شعر التفعيلة في المملكة.
- عناوين القصيدة - دراسة في شعر التفعيلة في المملكة.
- قصيدة النثر في المملكة.
- الشعر السعودي الحديث - دراسة أنجزت لحساب مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- الشعر والتنوير (العواد والعريض) القيت في الندوة التي نظمتها مؤسسة جائزة عبدالعزيز سعود البابطين للإبداع الشعري.
- نصوص مختارة من الشعر السعودي - بالاشتراك مع الدكتور منصور الحازمي والدكتور عبدالله الغدامي، ظهرت ضمن كتاب مختارات من الشعر العربي في الخليج والجزيرة.
- نشر عدداً من المقراءات النقدية في الملحق الثقافي لجريدة الرياض، وكذلك سلسلة من الحلقات عن الأدب الشعبي في جريدة عكاظ.

## الأستاذ الدكتور عبداللّٰه المهنا - الكويت،

- تخرج في جامعة كمبريدج عام ١٩٧٥.
- تولى مناصب أكاديمية عديدة في جامعة الكويت، اخرها عمادة كلية الآداب للمرة الثانية.
- تولى رئاسة تحرير المجلة العربية للعلوم الإنسانية، كما تولى رئاسة تحرير مجلة عالم الفكر.
- له دراسات عديدة منشورة في المجلات العلمية بالعربية والإنجليزية منها:
  - ١ - الحدائق وبعض العناصر الحديثة في القصيدة العربية المعاصرة.
  - ٢ - قصيدة الحب عند صالح جويل.
  - ٣ - تجربة الاغتراب عند نازك الملائكة.
  - ٤ - محنة الكويت في الشعر المعاصر.
  - ٥ - الشاعر والموت قراءة في مطولة الهمشري ، «شاطئ الاعراف».
  - ٦ - ابراهيم المعمار شاعر العامة في عصر الماليك.
  - ٧ - ملاحظات على المراثي والتعازي العربية القديمة.
  - ٨ - المعارك الأدبية في عصر الماليك.
- كما اهتم بتعريب عدد وافر من الدراسات الاستثنائية في مجال الشعر الجاهلي، بالإضافة إلى بعض الأبحاث والدراسات الأخرى في هذا الشأن.

## الدكتور عثمان يدري - «الجزائر»

- شهادة الليسانس في الآداب ، جامعة الجزائر ١٩٧٣ .
- دبلوم الدراسات العليا من معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٧ وذلك في موضوع «إبراهيم العريض ناقدًا».
- شهادة الماجستير من كلية دار العلوم جامعة القاهرة ١٩٧٩ بعنوان بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ.
- شهادة دكتوراة الدولة من جامعة الجزائر في موضوع «وظيفة اللغة الروائية عند نجيب محفوظ - دراسة تطبيقية -».
- أستاذ الآداب العربي الحديث - جامعة الجزائر.
- عضو اتحاد الكتاب الجزائريين - عضو مكتب الجمعية الجزائرية للدفاع عن اللغة العربية.

### مؤلفاته:

- إبراهيم العريض ناقدًا (ضمن كتاب دراسات في أدب البحرين)، القاهرة ١٩٧٧
- بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ ، دار الحداثة، بيروت ١٩٧٦.
- تحت الطبع - مفاتيح الدلالة في الآداب العربي الحديث - دراسة تطبيقية.
- نحو منهج تطبيقي في النقد العربي الحديث.
- بالإضافة إلى مقالات وبحوث ودراسات أخرى كثيرة.

## الأستاذ الدكتور عز الدين إسماعيل - مصر

- ولد عام 1929 في مدينة القاهرة.
- حاصل على درجة الدكتوراه في الآداب من جامعة عين شمس.
- تدرج في وظائف هيئة التدريس حتى وصل إلى درجة أستاذ بكلية الآداب، جامعة عين شمس، ثم صار عميداً للكلية 1982/80، ثم رئيساً لمجلس إدارة الهيئة العامة للكتاب 1985/82، ثم رئيساً لأكاديمية الفنون، وهو الآن أستاذ متفرغ بكلية الآداب، جامعة عين شمس.
- عضو في كثير من الهيئات والمجالس مثل: لجنة الدراسات الأدبية واللغوية بالمجلس الأعلى للثقافة، والمجالس القومية المتخصصة، ورئيس الجمعية المصرية للنقد الأدبي.
- حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى 1990.

### من مؤلفاته:

- الأدب وفنونه.
- الأسس الجمالية في النقد العربي.
- التفسير النفسي للأدب.
- قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر.
- الفن والإنسان.
- أوبرا السلطان الحائر.
- الشعر العربي المعاصر.
- في الشعر العباسي.

### الدكتور علوي الهاشمي- «البحرين»

- ولد عام 1946 بالمنامة - البحرين.
- حصل على ليسانس اللغة العربية من جامعة بيروت 1972 ، وماجستير الأدب العربي من جامعة القاهرة 1978 ، وكتوراه الأدب العربي من تونس 1986 .
- عمل مدرساً بكلية البحرين الجامعية 1979 ، ويشغل الآن وظيفة أستاذ مساعد بكلية الآداب بجامعة البحرين.
- نشر الكثير من القصائد والبحوث والمقالات في الصحافة العربية والمحلية.

### من مؤلفاته:

- الشعر في البحرين.
- تجربة الشعر المعاصر في البحرين.
- ما قالت النخلة للبحر.
- شعراء البحرين المعاصرون.

### دواوينه الشعرية:

- من أين يجيء الحزن 1972
- العصافير وبأل الشجرة 1978
- محطات للتعب 1988

## الأستاذ الدكتور علي عشري زايد - «مصر»

- من مواليد الوفائية - البحيرة - مصر 1937.
- حصل على ليسانس دارالعلوم بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف الأولى 1963.
- ماجستير بتقدير ممتاز في البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن من كلية دارالعلوم 1968.
- دكتوراه بمرتبة الشرف الأولى في البلاغة والنقد الأدبي والأدب المقارن من كلية دارالعلوم 1974.
- عمل استاذاً بكلية دارالعلوم ثم رئيساً لقسم البلاغة والنقد الأدبي والأدب.

### من مؤلفاته:

- عن بناء القصيدة العربية الحديثة.
- عمل استعماء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر.
- قرارات في شعرنا المعاصر.
- الرحلة الثانية للسنباد.
- المراسات الأدبية المقارنة في العالم العربي.
- الشبابي ماذح بنى ينهان.
- البلاغة العربية تاريخها مصادرها، ومناهجها.
- النقد الأدبي، والبلاغة في القرنين الثالث والرابع.
- موسيقى الشعر العربي (لم يطبع).



## الدكتور علي عقله عرسان - سورية،

- ولد عام 1940 في قرية صيدا - محافظة درعا .
- تخرج في المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة 1963، وحصل على دبلوم المسرح من فرنسا 1966 وعلى الدكتوراه في الآداب 1993.
- عمل مخرجاً في المسرح القومي بوزارة الثقافة 1963، ثم مديراً للمسرح 66-1967، ثم مديراً للمسارح والموسيقا 69-1975، ثم معاوناً لوزير الثقافة 1976.
- عضو ومؤسس لكثير من الاتحادات والنقابات كتقابة الفنانين، واتحاد شبيبة الثورة، ومنظمة طلائع البعث، واتحاد الكتاب العرب، واتحاد كتاب آسيا وإفريقيا، والمجلس القومي للثقافة العربية بالرباط، واتحاد الناشرين العرب، وهو رئيس اتحاد الكتاب العرب منذ عام 1977.
- يواوميه الشعرية: شاطئ الغربة 1986 - تراتيل الغربة 1993 - الفلستينيات «مسرحية شعرية» 1968.
- أعماله الإبداعية الأخرى : عدد من المسرحيات منها: زوار الليل - الشيخ والطريق - الغرياء - السجين رقم 95 - عراضة الخصوم - أمومة - رضا قيصر - الأتعة - تحولات عازف الناي.
- من مؤلفاته: إلى جانب ما نشره من أبحاث في المجلات العربية له : السياسة والمسرح - الظواهر المسرحية عند العرب - المسرح العربي منذ مارون النقاش.
- دراسات في الثقافة العربية - آراء ومواقف - العار والكآبة. وغيرها .
- حصل على جائزة ابن سينا الدولية .

## الأستاذ الدكتور فايز الداية - سورية

- مواليد دوما - دمشق عام 1947
- نال الإجازة في اللغة العربية وأدابها من جامعة دمشق 1970.
- حصل على الماجستير (المؤثرات الفلسفية والمنطقية في شروح التلخيص للقزويني) من جامعة القاهرة 1976.
- حصل على الدكتوراة (الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري) من جامعة القاهرة 1978.
- أستاذ البلاغة والنقد وعلم الدلالة بجامعة حلب - قسم اللغة العربية.
- رئيس قسم اللغة العربية بجامعة حلب 1980 - 1987.
- عضو اتحاد الكتاب العرب بدمشق.
- عضو جمعية النقد في اتحاد الكتاب العرب.
- عضو الجمعية السورية لتاريخ العلوم عند العرب - حلب.
- عضو جمعية العاديات (التاريخية والأثرية) - حلب.

### من مؤلفاته:

- الجوانب الدلالية في نقد الشعر في القرن الرابع الهجري 1978
- علم الدلالة العربي، النظرية والتطبيق، 1985.
- جماليات الأسلوب - التركيب اللغوي، 1981
- جماليات الأسلوب - الصورة الفنية في الأدب الغربي 1990.
- معجم للمصطلحات العلمية العربية 1990
- دلائل الإعجاز لعبدالقاهر الجرجاني، تحقيق بالمشاركة، ط 1983 - ط 2، 1987.
- تحرير التنبيه للإمام النووي، تحقيق بالمشاركة، 1990
- مجموعة بحوث في معهد التراث العلمي العربي بجامعة حلب.
- مجموعة من الأعمال الدرامية الإذاعية، (إذاعة دمشق - إذاعة حلب).

## الدكتور فوزي عيسى - مصر

- ولد عام 1949 في محافظة البحيرة.
- تخرج في قسم اللغة العربية بجامعة الاسكندرية 1972 بتقدير جيد جداً مع مرتبة الشرف، وحصل على الماجستير بتقدير ممتاز 1975، والدكتوراه بمرتبة الشرف الأولى 1978.
- تدرج في وظائف الجامعة إلى أن رقي إلى درجة أستاذ 1989، وقد أعيير للعمل بكلية الآداب بجامعة الملك عبدالعزيز في الفترة من 1982-1986، وأعيير مرة أخرى لنفس الجامعة 1991.
- عضو اتحاد كتاب مصر.
- نشر العديد من مقالاته ودراساته النقدية في الصحف والمجلات المصرية والعربية، كما أن له نشاطاً بارزاً في قصور الثقافة والمهرجانات والمؤتمرات الأدبية.
- **دواوينه الشعرية:** أحبك رغم أحزاني 1986، لدي أقوال أخرى 1990.
- **من مؤلفاته:** له العديد من المؤلفات والتحقيقات منها: في الشعر السعدي المعاصر - التجديد في شعر العقاد - شعراء معاصرون - العروض العربي ومحاولات التجديد - ابن زهر الحفيد - الهجاء في الأدب الأنطلسي - الشعر الأنطلسي في عصر الموحدين - الشعر العربي في صقلية - الزنوريات في النثر الأنطلسي - كتاب العروض لابن جني (تحقيق) - رسائل أنطلسية (تحقيق).

## الأستاذ مبارك راشد الفاطر - «البحرين»

- ولد سنة ١٩٣٨ بمدينة المحرق.
- التحق بمدرسة الهداية الخليفية - ثم المدرسة الثانوية بالمنامة - وحصل على دبلوم التجارة.
- عمل في وزارات الدولة بدءاً من وزارة العمل والشؤون الإسلامية في دائرة المحاكم من سنة ١٩٥٥ - ١٩٧٦، ثم انتقل للعمل في إدارة الأوقاف من ١٩٧٦ - ١٩٨٢، ثم في وزارة الإعلام من سنة ١٩٨٢ - ١٩٩٤.
- عضو سابق في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
- حصل على جائزة الدولة التقديرية في الأدب والإنتاج الفكري، وعلى جائزة الدولة للعمل الوطني ١٩٩٢، وعلى وسام المؤرخ العربي من اتحاد المؤرخين العرب ١٩٨٩.
- عضو اتحاد المؤرخين العرب.

### من مؤلفاته:

- نأيفة البحرين عبدالله الزائد، ط الأولى ١٩٧٢، ط ٢ عام ١٩٨٨.
- القاضي الرئيس قاسم بن مهزح، ط الأولى ١٩٧٥، ط ٢ عام ١٩٨٦.
- الكتابات الأولى الحديثة للثقافي البحرين من ١٨٧٥ إلى ١٩٢٥ - ط ١٩٨٧.
- المختلى الإسلامي بالمنامة ، ط ١ ، ١٩٨١ - ط ٢ ، ١٩٩١
- الأديب الكاتب ناصر الخيري ط ١ - ١٩٨٢، وكتب أخرى لا يتسع المقام لنكرها.

### الأستاذ الدكتور محسن جاسم الموسوي - العراق،

- استاذ الادب الانجليزي والمقارن، كلية الآداب (منوبة).
- أستاذ الأدب في جامعة بغداد 1978-1990
- أستاذ الأدب في جامعة صنعاء 1990-1992

### من مؤلفاته:

- الاستشراق في الفكر العربي.
- عصر الرواية.
- الرواية العربية: النشأة والتحول.
- ثارات شهر زاد: فن السرد العربي الحديث.
- مجتمع الف ليلة وأيلة (قيد الطبع).
- نزعة الحداثة في القصة.
- العقدة (رواية).
- سوب الزعفران (رواية).
- أوتار القصب (رواية).

## الأستاذ الدكتور محمد الهدلق - «السعودية»

- بكالوريوس في اللغة العربية من كلية اللغة العربية بالرياض عام ١٣٨٦ هـ.
- ماجستير في اللغة من جامعة أدنبره ببريطانيا عام ١٣٩٥ هـ.
- دكتوراة في اللغة العربية من من جامعة أدنبره ببريطانيا عام ١٣٩٨ هـ.
- تدرج في مراتبه الوظيفية إلى أن أصبح أستاذاً بقسم اللغة العربية بكلية الآداب من ١٤١٥ هـ.
- وإدارياً عين نائب مدير معهد اللغة العربية لتعليم اللغة العربية لغير الناطقين بها (جامعة الملك عبدالعزيز ، فرع مكة المكرمة) من ١٣٩٨-١٤٠٠ هـ، ثم رئيس قسم اللغة العربية بكلية الآداب بجامعة الملك سعود من ١٤٠٣-١٤٠٥ هـ، ثم وكيل كلية الدراسات العليا بجامعة الملك سعود ابتداء من ١٤١٥ هـ، ثم عضو مجلس كلية الشريعة والدراسات الإسلامية بمكة المكرمة (جامعة الملك عبدالعزيز - فرع مكة المكرمة للعام الجامعي ١٤٠٠/٩٩ هـ)، ومناصب علمية وأكاديمية غيرها.
- عضو مركز البحث العلمي وإحياء التراث الإسلامي بكلية الشريعة والدراسات الإسلامية بمكة المكرمة للعام الجامعي ١٤٠٠/٩٩ هـ.

## من مؤلفاته:

- النقد الأدبي في مقامات الحريري.
- مخطوط الروض الزاهر في محاسن المثل السائر للسميساطي (قراءة تقيمية).
- موقف ابن المعتز من شعر أبي تمام.
- ابن قتيبة وأراؤه التربوية.
- زين الدين الرازي وأعماله البلاغية والنقدية.
- رسالة في الفرق بين المترسل والشاعر لأبي إسحاق إبراهيم بن هلال الصابي (تحقيق).
- موقف حازم القرطاجني من قضية الغموض في الشعر مقارناً بمواقف النقاد السابقين.
- الثقافة النقدية لأبي الطيب المتنبي.
- رأي حازم القرطاجني في قضية الصدق والكذب في الشعر.
- ظلامه أبي تمام للخالدي: الرؤيا والواقع.
- ومؤلفات أخرى كثيرة .

الدكتور محمد الهادي الطرابلسي - «تونس»

- دكتور وعميد كلية الآداب (منوبة، جامعة تونس الأولى).

من مؤلفاته:

- خصائص الأسلوب في الشوقيات .
- بحث في النص الأدبي، تونس 1988
- تحاليل أسلوبية، تونس 1992.
- الشرط في القرآن الكريم «بالاشتراك» مع المسدي.

## الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله - مصر

- من مواليد المنصورة، محافظة الدقهلية 1935
- حصل على ليسانس آداب من جامعة القاهرة 1961
- ماجستير في الآداب من جامعة القاهرة 1966
- دكتوراه في النقد الأدبي الحديث من جامعة عين شمس 1970
- عمل أستاذاً للنقد الأدبي بجامعة القاهرة.
- ثم رئيساً لقسم اللغة العربية والدراسات الإسلامية - بكلية التربية بالفيوم.
- عمل لأكثر من عقدين، أستاذاً للنقد الأدبي بجامعة الكويت.

### من مؤلفاته:

- عز الدين بن عبد السلام، 1962
- أنفاس الصباح، 1963
- الشعلة وصحراء الجليد، 1965
- الواقعية في الرواية العربية، 1970
- الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ، 1972
- الحركة الأدبية والفكرية في الكويت، 1973
- الصحافة الكويتية في ربيع قرن، كشف تحليلي، 1974
- ديوان الشعر الكويتي، 1974
- مقدمة في النقد الأدبي، 1975
- صقر الرشود مبدع الرؤية الثانية، 1981
- الصورة والبناء الشعري، 1981
- صورة المرأة في الشعر الأموي، 1987



## الأستاذ الدكتور محمد زكي العشماوي - مصر

- ولد عام ١٩٢١، في مدينة فارسكور.
- حصل على ليسانس الآداب من جامعة الإسكندرية ١٩٤٥، ومجستير في الأدب العربي من جامعة الإسكندرية ١٩٥١، دكتوراه في النقد الأدبي من جامعة لندن ١٩٥٤.
- تدرج في وظائف التدريس بجامعة الإسكندرية بدءاً من معيد ١٩٤٦، وانتهاء بدرجة أستاذ ١٩٦٨، وانتخب عميداً لكلية الآداب بجامعة الإسكندرية ١٩٧٤، وعين نائباً لرئيس الجامعة ١٩٧٩/٧٦، وعميداً لكلية الآداب ببيروت ١٩٨١/٧٩، وأستاذاً متفرغاً بجامعة الإسكندرية منذ ١٩٨١.
- عضو المجلس الأعلى للثقافة ١٩٧٩/٧٦، ومقرر اللجنة العلمية للترقيات ١٩٧٩/٧٥، ورئيس مجلس إدارة مجلة أمواج منذ ١٩٧٧.
- أشرف على الكثير من رسائل الماجستير والدكتوراه في الجامعات المصرية والعربية.
- جائزة التقدير العلمي لجامعة الإسكندرية وميداليته الذهبية ١٩٧٩.
- جائزة مؤسسة الكويت للتقدم العلمي ١٩٨٣.
- جائزة عبدالعزيز سعود البابطين في النقد الأدبي ١٩٩٠.
- جائزة الدولة التقديرية المصرية ١٩٩٢.

### من مؤلفاته:

- النابغة الذبياني.
- قضايا النقد الأدبي.
- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن.
- الأدب وقيم الحياة المعاصرة.
- موقف الشعر من الفن والحياة.
- فلسفة الجمال، الرؤية المعاصرة في الأدب والنقد.
- المسرح: أصوله واتجاهاته المعاصرة.
- النقد التطبيقي.

## الدكتور محمد صالح بن عمر - «تونس»

- ولد بقرطاج في تونس عام ١٩٤٩.
- حصل على «شهادة التعمق في البحث» عام ١٩٨٣، و «دكتوراه الدولة في الآداب» برسالة موضوعها: «مقولة الآلة في اللغة العربية من خلال المصنفات الصرفية والمعجمية حتى القرن التاسع الهجري». تونس ١٩٩٣.
- يشغل حالياً خطة أستاذ محاضر بمعهد بورقيبة للغات الحية بتونس.
- ناقد أدبيّ وباحث لغويّ وتربوي.
- من مؤسسي حركة الطليعة الأدبية بتونس (١٩٦٨ - ١٩٧٢).
- أشرف على صفحات ثقافية وتربوية بصحف مستقلة.
- من مؤسسي «جمعية المعجمية العربية بتونس» ١٩٨٣.

### من مؤلفاته:

- «أشكال القصة الجديدة في تونس». المطبعة السريعة. تونس ١٩٧٢.
- «العربية وثورة المناهج الحديثة». دار الرياح الأربع. تونس ١٩٨٠.
- «في البحث عن بديل تربوي وثقافي تقديمي». دار التقدم. تونس ١٩٨٦.
- «الثورة التكنولوجية واللغة». دار الشؤون الثقافية العامة. «أفاق عربية». أعظمية. بغداد ١٩٨٦.
- «مختارات الشعر التونسي الحديث والمعاصر». «بيت الحكمة». قرطاج ١٩٩٠.
- «تاريخ الشعر التونسي الحديث والمعاصر». بيت الحكمة. قرطاج ١٩٩٣. (بالاشتراك).

**- محمد عبداللله ولد عمرو - موريتانيا**

- ولد عام ١٩٥٨ .
- درس في المراكز الحرة في نواكشوط ثم درس الإعدادية، فالثانوية.
- عمل مدرساً في ثانويات عديدة بموريتانيا.
- عين رئيساً لقسم التكوين المستمر بالمعهد التربوي الوطني.
- عضو رابطة الأدباء الموريتانيين.
- عضو في المركز الوطني لثقافة الأطفال.

## الأستاذ الدكتور محمد فتوح أحمد - «مصر»

- ولد عام 1937 في مصر.
- تخرج في كلية دار العلوم - جامعة القاهرة، وحصل على الماجستير في الدراسات الأدبية 1966، والدكتوراه في الأدب العربي المعاصر 1973
- تدرج في وظائف هيئة التدريس بكلية دار العلوم، جامعة القاهرة حتى أصبح استاذاً، ويعمل حالياً استاذاً للأدب والنقد الأدبي بكلية الآداب، جامعة الكويت.
- يمارس كتابة الشعر منذ منتصف الخمسينيات، وقد نشر نتاجه في العديد من المجلات الأدبية مثل: المجلة، والثقافة، والرسالة الجديدة، والشعر.

### من مؤلفاته:

- في المسرح المصري المعاصر.
- الشعر الأموي.
- الرمز والرمزية.
- في الشعر المعاصر.
- شعر المتنبي.
- النثر الكتابي.
- واقع القصيدة العربية.
- قراءة حديثة في الشعر العباسي.
- الأدب العربي في تعبيره عن الوحدة «بالاشتراك».
- توفيق للحكيم «بالاشتراك».

### الأستاذ الدكتور محمد لطفي اليوسفي - تونس

- ولد عام 1951
- دكتور في اللغة والآداب العربية من 1984
- أستاذ بجامعة تونس الأولى، كلية الآداب، منوبة.

#### من مؤلفاته:

- في بنية الشعر العربي المعاصر، 1985
- دراسات في الشعرية (الشابي نمونجاً) بالاشتراك مع أساتذة آخرين، 1987
- كتاب المتاهات والتلاشي في الشعر والنقد 1992
- لحظة المكاشفة الشعرية - تونس 1992
- البيانات بالاشتراك مع : انونيس، محمد بنيس، أمين صالح وقاسم الحداد.
- بحث من (الكتابة لعبة غواية لا تنتهي) 1993

## الأستاذ الدكتور محمد مصطفى هدارة - مصر

- ناقد ومترجم.
  - تخرج من قسم اللغة العربية بجامعة الإسكندرية، 1952
  - حصل على الماجستير عام 1957، وعلى الدكتوراه عام 1960
  - أشرف على عدد كبير من الرسائل الجامعية.
  - عمل وكيلاً لكلية الآداب بالإسكندرية للدراسات العليا والبحوث.
  - عمل رئيساً لقسم اللغة العربية بنفس الجامعة ثم عميداً لآداب طنطا.
  - عمل ملحقاً ثقافياً بجامعة الدول العربية.
  - جائزة المجلس الأعلى للفنون والآداب في الرواية التاريخية عن رواية «هزيمة لويس السابع».
- من مؤلفاته:

- التجديد في شعر المهجر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1956
  - اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، القاهرة، 1960
  - ضرائر الشعر للقرن الثاني الهجري، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1964
  - دراسات في الشعر العربي، منشأة المعارف، الإسكندرية، 1964
  - تيارات الشعر العربي المعاصر في السودان، دار الثقافة، بيروت، 1967
  - الشعر العربي في العصر الجاهلي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1969
  - الشعر العربي في القرن الأول الهجري، دار العلوم العربية، بيروت، 1967
  - دراسات في الشعر العربي الحديث، دار العلوم العربية، بيروت، 1986
- من ترجماته:

- الإسلام، لألفرد جويوم، مكتبة النهضة المصرية، 1957
- فلفل الملاح الصغير، تأليف جين جولد، مكتبة الخانجي، 1960
- عالم القصة، تأليف برنارد دي ثوتو، مؤسسة فرانكلين، 1963

## الأستاذ محمد ناجي صمايرة - «الأردن»

- مواليد ١٩٤٨

- باحث ، كاتب ، شاعر.

- ماجستير في الفلسفة ( الفكر العربي المعاصر)

- يعد رسالة دكتوراة حول الفكر القومي العربي.

- مستشار برئاسة الوزراء حالياً.

- أمين عام وزارة الثقافة - ١٩٩٠ / ١٩٩٦.

- مدير تحرير / جريدة الراي الأردنية ١٩٧٩ / ١٩٩١

- رئيس تحرير جريدة عمان - مسقط ١٩٧٣ / ١٩٧٩

- مستشار اعلامي بسفارة سلطنة عمان في الأردن.

**من مؤلفاته:**

- ساطع الحصري وفلسفة القومية العربية، وله دراسات وابحات أخرى كثيرة.

## الأستاذ الدكتور محمود علي مكي - مصر

- من مواليد سبتمبر 1929
- تخرج في كلية الآداب قسم اللغة العربية جامعة القاهرة، 1949
- عين معيداً بقسم اللغة العربية، ثم سافر إلى إسبانيا، وحصل على الماجستير والدكتوراه عام 1955
- عام 1965 رجع إلى القاهرة وعين مديراً لمركز دراسات أمريكا اللاتينية ومديراً لإدارة الترجمة بوزارة الثقافة.
- وفي عام 71 حتى 78 سافر إلى الكويت أستاذاً زائراً للادب العربي والادب الأندلسي.
- عاد إلى القاهرة رئيساً لقسم اللغة العربية بجامعة القاهرة، بالإضافة إلى رئاسة قسم اللغة الإسبانية حتى عام 1985

### من مؤلفاته:

- ديوان ابن دراج القسطلبي تحقيق ودراسة مطولة، صدر عن دمشق عام 1961
- التيارات الثقافية الشرقية وأثرها في تكوين الثقافة الأندلسية، صدر عام 1967
- المقتبس لابن حيان تحقيق ودراسة.
- مدريد العربية، صدر 1967
- ترجم عدداً كبيراً من الأعمال الإبداعية عن الإسبانية ووضع العديد من الدراسات الهامة عن الأدب الإسباني وأدب أمريكا اللاتينية.



## الأستاذ الدكتور محمود فهمي حجازي - مصر

- ولد في ١٩٤٠ بالمنصورة/ مصر، وتعلم بها حتى ١٩٥٤، وحصل على الليسانس بتقدير ممتاز من كلية الآداب بجامعة القاهرة ١٩٥٨.
- حصل على الدكتوراة في علم اللغة والدراسات المقارنة من جامعة ميونيخ سنة ١٩٦٥.
- عمل بجامعة القاهرة حتى وصل إلى الأستاذية ١٩٧٨.
- أصبح وكيلاً للكلية وأميناً لمجلس الدراسات العليا بجامعة القاهرة ١٩٨٩.
- أستاذ علم اللغة ومدير مركز اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة.
- رئيس مجلس إدارة دار الكتب والوثائق القومية.
- عضو المجمع العلمي المصري.
- خبير بمجمع اللغة العربية بالقاهرة وعضو مراسل لمجمع اللغة العربية بدمشق، والمستشار اللغوي لعدة منظمات دولية.
- له أعمال كثيرة منها: المعجم الألماني العربي وموسوعة السلطان قابوس لأسماء العرب، تاريخ التراث العربي لقواد سزكين، تاريخ الأدب العربي لبروكلمان.
- اللغة العربية عبر القرون، علم اللغة بين التراث والمناهج الحديثة، علم اللغة العربية مدخل إلى علم اللغة ، الأسس اللغوية لعلم المصطلح ، البحث اللغوي، إلى جانب نحو ستين بحثاً منشوراً.
- شارك في المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم مخططاً ومنفذاً لمشروعات تعليم العربية لغير الناطقين بها.

### الدكتور محيي الدين صبحي - «سورية»

- ولد في دمشق عام 1935
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي في مدارس مدينة دمشق، وتخرج من جامعتها مجازاً في اللغة العربية عام 1955
- دكتوراه في الأدب العربي من الجامعة الأمريكية في بيروت.
- عمل في حقل التعليم عدة سنوات.
- عمل في الصحافة السياسية والأدبية.
- انتخب عضواً في المكتب التنفيذي لاتحاد الكتاب في سورية أوائل السبعينيات.
- عمل رئيساً لتحرير مجلة «المعرفة» السورية، كما عمل رئيساً للقسم الثقافي في صحيفة «تشرين» أول صدرها.
- يكتب النقد الأدبي والدراسات الأدبية والسياسية.
- نشر في عدد من الصحف والدوريات العربية المعروفة.

#### من أعماله:

- نزار قباني شاعراً وإنساناً، دراسة، بيروت، 1972
- الأدب والموقف القومي، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1976
- العربي الفلسطيني والفلسطيني العربي، دراسة، دمشق، 1977
- البطل في مأزق، دراسة، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، 1979
- نظرية الأدب، ترجمة، دمشق، 1971
- النقد الأدبي، تاريخ موجز (4 أجزاء)، دمشق، 1976/73
- شاعرية المتنبي، دمشق، 1983
- د. إحسان عباس والنقد الأدبي، دراسة، دمشق، 1980

### الدكتور مرسل فالح العجمي - الكويت،

- حصل على الإجازة الجامعية من جامعة الكويت سنة ١٩٨٠.
- حصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة ميشيغان سنة ١٩٨٥، سنة ١٩٩٠ على التوالي.
- أمين سر رابطة الأدباء المشرف على سلسلة كتب رابطة الأدباء.
- عضو في هيئة التدريس بجامعة الكويت من سنة ١٩٩١ - كلية الآداب - قسم اللغة العربية

### له من الأبحاث:

- بطولة ابن القارح في رسالة الغفران.
- التجربة العلانية... قراءة جديدة في عزلة أبي العلاء.
- قراءة أولية في نقد القصة في دول مجلس التعاون.
- الرحلة الأخيرة العلانية: تهنيت رسالة الغفران.
- مقدمة لدراسة المخاطب (ترجمة).

### الدكتور معجب الزهراني - «السعودية»

- ولد في منطقة الباحة جنوب غرب المملكة العربية السعودية، ١٩٥٤.
- نال البكالوريوس من جامعة الملك سعود عام ١٩٧٦، تخصص لغة عربية.
- حصل على الشهادة العليا في اللغة والحضارة الفرنسية من السريون، باريس ٤.
- حصل على دبلوم الدراسات المعمقة في الأدب العربي الحديث من السريون الجديدة، باريس ٢.
- نال الدكتوراه في الأدب العام والمقارن عام ١٩٨٩، وذلك على أطروحة بعنوان صورة الغرب في الرواية العربية المعاصرة.
- يعمل حالياً أستاذاً للنقد الأدبي الحديث وعلم الجمال بقسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود.
- عمل مراسلاً ثقافياً من باريس لبعض المجلات والصحف السعودية ثم مديراً لمكتب «جريدة عكاظ» في باريس.
- أسس بالاشتراك مع بعض الباحثين العرب والفرنسيين مجلة «دراسات شرقية» الصادرة من باريس بالعربية والفرنسية والإنجليزية «مجلة محكمة».

### الدكتورة مليكة العاصمي - «المغرب»

- ولدت عام 1946 في مراكش.
- مديرة مؤسسة ثانوية، وأستاذة بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس، وجامعة القاضي عياض، وأستاذة باحثة بالمعهد الجامعي للبحث العلمي بالرباط، ونائبة رئيس بلدية مراكش.
- مؤسسة ومديرة جريدة ومجلة «الاختيار».
- باحثة اجتماعية في شؤون المرأة والحضارة المغربية والعربية، والثقافة الشعبية.
- دواوينها الشعرية: كتابات خارج أسوار العالم 1987 - أصوات حنجرة مينة 1989.
- مؤلفاتها: المرأة وإشكالية الديمقراطية، وعدد من الكتب المخطوطة منها: موسوعة الحكايات الشعبية المغربية - الغناء في المغرب - ثقافة مراكش - لحاحات عن الشعر العربي.

## الأستاذ الدكتور منصور الحازمي - «السعودية»

- ولد عام 1935 في مدينة مكة المكرمة.
- تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمكة المكرمة، وحصل على الليسانس من قسم اللغة العربية وإدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة 1958، وعلى الدكتوراه من مدرسة الدراسات الشرقية والإفريقية بجامعة لندن 1966
- عمل مدرساً بقسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة الملك سعود 1966، وتدرّج حتى وصل إلى رتبة الأستاذية، وعين عام 1973 عميداً لكلية الآداب ثم رئيساً لقسم اللغة العربية، ثم عميداً لمركز الدراسات الجامعية للنبات بين 1981/1984، وعاد مرة أخرى رئيساً لقسم اللغة العربية 1985، وظل حتى سنة 1993 حتى عين بأمر ملكي عضواً بمجلس الشورى.
- حصل على الميدالية الذهبية الكبرى من المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم.

### من مؤلفاته:

- محمد فريد أبو حديد كاتب الرواية.
- معجم المصادر الصحفية.
- فن القصة في الأدب السعودي الحديث.
- في البحث عن الواقع.
- مواقف نقدية.

### الأستاذ الدكتور منيف موسى - لبنان،

- ولد عام ١٩٤٠ في المية ومية، قضاء صيدا.
- حاصل على ليسانس في اللغة العربية وآدابها، وماجستير في الأدب المعاصر، ودكتوراه في الأدب الحديث، ودكتوراه الدولة في النقد الأدبي المقارن.
- ناقد وباحث مهتم بالدراسات الأدبية والنقدية، ويشغل الآن منصب استاذ كرسي بكلية الآداب، بالجامعة اللبنانية.

من دواوينه:

- أُنقى ١٩٦٥، عاشق من لبنان ١٩٩٢.

من مؤلفاته:

- الشعر العربي الحديث في لبنان.
- الديوان النثري لديوان الشعر العربي الحديث.
- الجاحظ في حياته وفكره وأدبه.
- أمين الزبحاني في حياته وفكره وأدبه.
- محمد الفيتوري شاعر الحس والوطنية والحب.
- في الشعر والنقد.

## الدكتور ميجان بن حسين الرويلي - «السعودية»

- ولد في ١٧/١/١٩٥١ المملكة العربية السعودية.
- حصل على بكالوريوس اللغة الإنجليزية من كلية الآداب جامعة الملك سعود عام ١٩٧٧.
- حصل على الماجستير في الأدب الإنجليزي، جامعة أيوا، ولاية أيوا - الولايات المتحدة.
- حصل على الدكتوراه في الفلسفة في الأدب الإنجليزي، جامعة نيومكسيكو، الولايات المتحدة عام ١٩٨٦ - التخصص: الدراما - النقد الأدبي (خاصة النظرية النقدية المعاصرة: التفريضية).
- معيد بقسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود ١٩٧٧-١٩٨٦.
- وكيل قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود ١٩٨٩-١٩٩٢.
- أستاذ مساعد، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة سعود ١٩٨٦-١٩٩٦.
- أستاذ مشارك، قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة الملك سعود منذ ١٩٩٦.
- عضو مجلس كلية الآداب منذ ١٩٩٦.
- عضو مجلس مركز البحوث، كلية الآداب جامعة الملك سعود.
- عضو مجلس قسم اللغة الإنجليزية ولجانه المختلفة.

### من مؤلفاته:

- الحيوان بين المرأة والبيان: قراءة في كتاب البيان والتبيين، مجلة فصول، ١٢: ٣ (القاهرة، خريف ١٩٩٣)، ص ص: ٧٩-١٠٧.
- قصة القصة في الأدب السعودي الحديث: قراءة في المقدمة التاريخية، مجلة (قوافل)، (١٩٩٢)، ص ص ٨٤-٩٦.
- أسرار البلاغة بين الشمس والأندريوت: قراءة في كتاب الجرجاني، علامات في النقد الأدبي، ٤: ١ (١٩٩٢)، ص ص: ٦٧-١١٩.
- التفريضية/ Deconstruction، النص الجديد، (١٩٩٦)، ١٩١ - ٢٣٠.
- دليل الناقد الأدبي، الرياض، المملكة العربية السعودية (١٩٩٥)، بالتعاون مع الدكتور سعد البازعي.
- قضايا نقدية ما بعد بنوية: سيادة الكتابة/ النص، ونهاية الكتاب، موت اللفظ، موت المؤلف، نادي الرياض الثقافي ١٩٩٦.



### الدكتورة نسيمة الغيث - الكويت،

- استاذ الأدب العباسي في قسم اللغة العربية - جامعة الكويت.
- عضو لجنة بناء المناهج - وزارة التربية (دولة الكويت).
- عضو اللجنة الاستشارية - الديوان الأميري.

### مؤلفاتها:

- التجديد في وصف الطبيعة بين أبي تمام والمتنبي 1988
- الحركة البيئية في البائية الكبرى لذي الرمة، 1995

### ولها عدد من الأبحاث منها:

- احمد العدوان في مرآيا بعض معاصريه.
- البطل في مقامات بديع الزمان الهمذاني (الوجه والقناع).
- خصائص السخرية في أدب الجاحظ (كتاب البخلاء).
- الحب وأحلام الحرية في شعر أبي فراس - في سبيله للنشر.

## الأستاذ الدكتور نعيم اليافي - سورية،

- من مواليد حمص ١٩٣٦ درس فيها جميع مراحل ما قبل الجامعة.
- حصل على الإجازة في الآداب من قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة عام ١٩٦٠.
- وعلى الماجستير من الجامعة نفسها عام ١٩٦٤.
- وعلى الدكتوراه عام ١٩٦٨.
- أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب، جامعة دمشق.
- عضوة جمعية النقد الأدبي في اتحاد الكتاب العرب.
- أستاذ الأدب العربي الحديث بكلية الآداب، جامعة الكويت.

### من مؤلفاته:

- الشعر بين الفنون الجميلة، القاهرة، ١٩٦٧.
- الشعر العربي الحديث، دمشق، ١٩٨٢.
- مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، ١٩٨٣.
- التطور الفني لشكل القصة القصيرة، دمشق، ١٩٨٤.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق، ١٩٨٥.

## الدكتور نور الدين محمود صمود «تونس»

- ولد عام 1932 في قلبية - ولاية نابل - تونس.
- درس بالزيتونة، حتى البكالوريا، ثم واصل تعليمه العالي في جامعة القاهرة وحصل على الإجازة في الآداب من الجامعة اللبنانية 1959، وعلى دكتوراه الدولة 1991.
- درّس في التعليم الثانوي، ثم في كليتي الشريعة وأصول الدين بالجامعة التونسية، ثم المعهد الأعلى لأصول الدين بالجامعة الزيتونية، والمعهد العالي للموسيقى.
- شارك في عدة مؤتمرات ومهرجانات أدبية وشعرية في العديد من البلدان العربية والبلدان الصديقة منذ 1965.
- دواوينه الشعرية: رحلة في العبير 1969 - صمود (أغنيات عربية) 1980 - نور على نور 1986 ومن أشعاره للأطفال: طيور وزهور 1979 - حديقة الحيوان 1991.
- من مؤلفاته: العروض المختصر - دراسات في نقد الشعر - زخارف عربية - الطبري ومباحثه اللغوية - هزل وجد - تأثير القرآن في شعر المخضرمين.
- نال جائزة الجامعة اللبنانية 1959، ولجنة التنسيق بالقيروان 1967، وجائزة النولة التقديرية 1970، وجائزة أحسن نشيد وطني تلفزيوني 1976، وجائزة بلدية تونس 1977، وجائزة وزارة الشؤون الثقافية 1982، وجائزة أحسن نشيد لعيد الشباب 1990. كما ترجم شعره إلى عدد من اللغات.
- ممن كتبوا عنه: محمد الصالح الجابري، وأبوزيان السعدي، وعبد الوهاب النخلي، وإبراهيم بن مراد.

## الأستاذ الدكتور هاني العمدة - «الأردن»

- ولد في مدينة السلط عام ١٩٣٨.
  - حصل على شهادة الدكتوراه من جامعة القاهرة عام ١٩٧٣.
  - عمل مدرساً في جامعة محمد الخامس ومحافظ خزانة كلية الآداب والعلوم الإنسانية ١٩٧٦/٧٤، ومديراً عاماً لدائرة الثقافة والفنون في وزارة الثقافة والشباب الأردنية ١٩٧٨/٧٧، كما عمل مديراً لمكتبة الجامعة الأردنية ورئيساً لجمعية المكتبات الأردنية.
  - عضو الهيئة التأسيسية لرابطة الكتاب الأردنيين، ورئيس اتحاد الأدباء والكتاب الأردنيين لعدة سنوات.
  - عمل وكيلاً لوزارة الثقافة الأردنية خلال الفترة ١٩٩١/٨٩.
  - عمل استاذاً مساعداً للأدب العربي في الجامعة الأردنية، ثم استاذاً مشاركاً وعميداً لكلية الآداب في جامعة العلوم التطبيقية من ١٩٩٣/٩٢.
  - يعمل حالياً استاذاً للأدب العربي في كلية الآداب بالجامعة الأردنية.
- من مؤلفاته:

- ~ السياسة الثقافية في الأردن، اليونسكو، باريس، ١٩٨٠.
- أدب الكتابة والتأليف عند العرب، الجامعة الأردنية، ١٩٨٦.
- معجم النابغين في جنوبي بلاد الشام: فلسطين والأردن ١٨٨٢-٦٢٢م، دار الكرمل، عمان، ١٩٨٥.
- ملامح الشخصية العربية في سيرة الأميرة ذات الهمة: دراسة في الدلالات الشعرية: منشورات الجامعة الأردنية، ١٩٨٨.

### الدكتورة هيا محمد الدرهم - «قطر»

- مدرس الأدب الحديث ونقده بقسم اللغة العربية - كلية الإنسانية والعلوم الاجتماعية  
- جامعة قطر - الدوحة.

- بكالوريوس في الآداب والتربية ١٩٧٨، وفي الآداب ١٩٧٩ من جامعة قطر.

- ماجستير في الآداب - الأدب العربي الحديث - كلية الآداب - جامعة القاهرة ١٩٨٥،  
برسالة عنوانها: صورة البحر في الشعر الحديث بالخليج.

- دكتوراه في الآداب - الأدب العربي الحديث ونقده - كلية الآداب - جامعة  
القاهرة ١٩٩٥، برسالة عنوانها: بناء القصيدة في شعر المهجر الجنوبي.

#### من مؤلفاتها:

- صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج - دار الثقافة - الدوحة ١٩٨٦

## الدكتور ياسين الأيوبي - «لبنان»

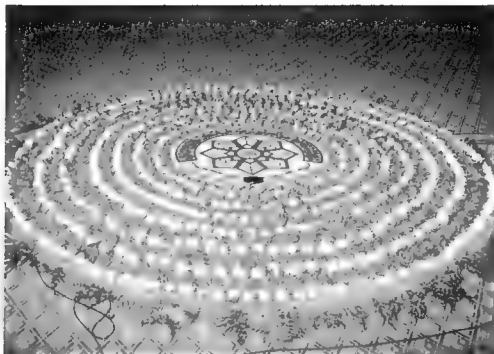
- ولد في طرابلس بلبنان 1937
- استاذ في كلية الآداب - قسم اللغة العربية بالجامعة اللبنانية.
- عضو اتحاد الكتاب العرب، وعضو مؤسس في منتدى طرابلس الشعري.

### من مؤلفاته:

- صفى الدين الطلي - بيروت 1971 .
- معجم الشعراء في لسان العرب - بيروت 1980
- مذاهب الأدب - معالم وانعكاسات - طرابلس 1980
- الرصيد الأدبي - بيروت 1981
- فصول في نقد الشعر العربي الحديث - دمشق 1988

### لواوينه الشعرية:

- مسافر للحنن والحنين - شعر 1977 .
- بياجير المرايا - شعر 1982 .
- قصائد للزمن المهاجر - شعر 1983



شعار المؤسسة بالورود بنوسط الدوة



القطعة جانبية للدوة



الشاعر عبدالعزيز سعود البابطين - رئيس مجلس الإفتاء





١. عبدالعزيز البابطين ود. حارث سيلاد جيش رئيس وزراء البوسنة سابقاً



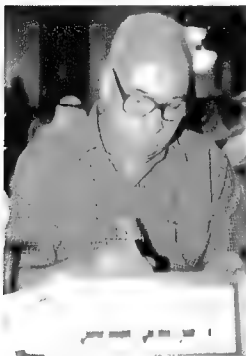
١. أموالقاسم كركو



د. صلاح نيازي



١. تحسين بدير، و٢. عبدالعزيز السريع



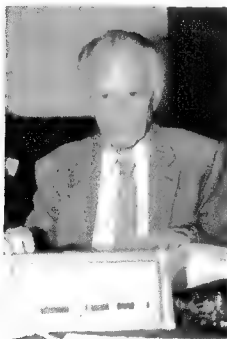
٣. عز الدين اسماعيل



٤. أحمد أبو زيد



د. عبدالله المعيقلي، د. عبدالله المهنا، د. سالم عباس خدادة



د. عبدالقادر القط



د. حمادي صمود



د. جابر عصفور، د. دلال الزين، ا. فاروق شوشة



د. أحمد الطرييق أحمد



د. خليفة الوقيان



د. عبدالله المعيقل، د إبراهيم عبدالله غلوم، د. محمد حسن عبدالله



د. عبدالسلام المسدي



1. محمد ناجي عمارة



د. محمد زكي العشماوي، د. محمد صالح بن عمر، د. محمد فتوح أحمد



د. محمود مكي



د. عبدالله الغدامي



د. أحمد شراره، د. أحمد مختار، د. أحمد ولد عبد القاي، أ. الطاهر وطار



د. هيا الدرهم



د. نسيمه الغيث



د. علوي الهاشمي، دمنصور الحازمي، دعتيف موسى، دمعجب الزهراني



د. فايز الداية



د. علي عقلة عرسار





د. سعد المازعي، د. سليمان الشطي، د. محمد اليوسفي



١. عبدالله الشهيد



د. سعد عبدالوهاب



د. عثمان بدري، ا. احمد قراج، ا. سامح كريم



ا. جورج شكور، د. جورج طريه



جانب من الندوة، ويظهر د. ميجان الرويلي وندسيمة الفيث ود. اليافي ود. صمود ود. العمد ود. ياسين الأيوبي



د. محمد الهادي الطرابلسي، د. محمد الهليلق



د. محيي الدين صبحي، دمرسل العجمي، د. مليكة العاصمي



د. محمود فهمي حجازي



د. صلاح فضل



د. نعيم البياقي، د. نور الدين صمود، د. هاني العماد



منظر عام لحضور الأمسيات الشعرية

## الفهرس

- ٢ - تصدير.....
- ٥ - معلومات.....
- ٦ - أحمد مشاري العدوانى فى سطور.....
- ٨ - الندوة الفكرية.....
- ١١ - وقائع الندوة.....

### الجلسة الأولى:

- ١٩ - البحث الأول: بنية المضمون فى شعر العدوانى، د. عبدالله أحمد المهنا.....
- ١٣٥ - البحث الثانى: بنية الشكل فى شعر العدوانى، د. مرسل فالح المحمى.....
- ١٧٩ - التعميمات والمناقشات.....

### الجلسة الثانية:

- ٢٠٥ - البحث الثالث: شهادة ناقد، جابر صنفور.....
- ٢٢٧ - البحث الرابع: شهادة شاعر، فاروق شوهة.....
- ٢٤١ - التعميمات والمناقشات.....

### الجلسة الثالثة:

- البحث الخامس: دراسة فى شعر خالد الفرج، وعبدالله الخليلى، ومحمد محمود الزبيرى،  
وعبدالرحمن المعاودة، د. محمد حسن عبدالله..... ٢٥١
- البحث السادس: دراسة فى شعر إبراهيم العريش ومحمد حسن عواد د. عبدالله المعقل..... ٢٠٣
- التعميمات والمناقشات..... ٢٣٧

#### الجلسة الرابعة:

- البحث السابع: دراسة في شعر أحمد صالح الصالح، خليفة الوقيان، وسيف الرحبي دعلوي الهانمي . ٢٧٢
- البحث الثامن: دراسة في شعر قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الشبيبي د. منيف موسى ٤٢١
- البحث التاسع: دراسة في شعر قاسم حداد، وعارف الخاجة، ومحمد الشبيبي ، د. معجب الزهراني ٤٨٥
- التعميمات والمناقشات ٥١٩

#### الجلسة الخامسة:

- البحث العاشر: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في المشرق العربي د. هانيز الداية ٥٥٩
- البحث الحادي عشر: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في مصر والسودان د. علي عشري زايد ٥٩٧
- التعميمات والمناقشات ٦٧١

#### الجلسة السادسة:

- البحث الثاني عشر: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في المغرب العربي د. محمد لطفي اليوسفي ٦٩١
- البحث الثالث عشر: مرجعية القصيدة العربية المعاصرة في الخليج والجزيرة العربية د. سعد البازعي ٧٢٥
- التعميمات والمناقشات ٧٥٣
- تعريفات مختصرة بالشاركون في الندوة وصور من الجلسات ٧٩٣
- الفهرس ٨٧٠

\*\*\*\*\*







## المشاركون في المناقشات

|                   |                         |                      |
|-------------------|-------------------------|----------------------|
| إبراهيم السعافين  | صلاح نياز               | محمد عبدالله ولد عمر |
| إبراهيم غلوم      | عبد السلام المسدي       | محمد فتوح أحمد       |
| أحمد أبو زيد      | عبد العزيز السريع       | محمد مصطفى هدارة     |
| أحمد الطرييق أحمد | عبد العزيز سعود الباطين | محمد ناجي العمارة    |
| أحمد المناعي      | عبد الله أبوهيف         | محمود علي مكي        |
| أحمد شراك         | عبد الله الفذامي        | محمود فهمي حجازي     |
| أحمد مختار عمر    | عثمان بدري              | محيي الدين صبحي      |
| جابر عصفور        | عز الدين اسماعيل        | موجب الزهراني        |
| جورجي طرييه       | علي عقله عرسان          | مليكة العاصمي        |
| حسن فتح الباب     | فارس الحامد             | منصور الحزامي        |
| حمادي صمود        | فوزي عيسى               | ميسحان الرويلي       |
| خليفة الوقيان     | مبارك الخاطر            | تسليمة الفيت         |
| سالم عباس خدادة   | محسن الموسوي            | نعيم اليافى          |
| سعاد المانع       | محمد الهادي الطرابلسي   | نورالدين صمود        |
| سعاد عبد الوهاب   | محمد الهدلق             | هاني العممد          |
| سليمان الشطي      | محمد زكي العشماوي       | هيما درهم            |
| صلاح فضيل         | محمد صالح بن عمر        | ياسين الأيسوبي       |



حقوق الطبع محفوظة لـ

دار نشر جامعة القاهرة (الفرع الجديد) - القاهرة (مصر)

تلفون: 2412730/6/8 فاكس: 2455039 (00965)

1998